Antropología

James Clifford

Dilemas de la CULTURA

Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna



gedisa editorial

DILEMAS DE LA CULTURA

Antropología, literatura y arte
en la perspectiva posmoderna

James Clifford



Título del original en inglés:
The Predicament of Culture

Published by arrengement with Harvard University Press

Traducción: Carlos Reynoso

Ilustración de la cubierta: Edgardo Carosia

Primera edición, Barcelona, 1995
Primera reimpresión, Barcelona, 2001

cultura Libre

Paseo Bonanova, 9 1º-1ª
08022 Barcelona (España)
Tel. 93 253 09 04
Fax 93 253 09 05
Correo electrónico: gedisa@gedisa.com
http://www.gedisa.com

ISBN: 84-7432-554-4
Depósito legal: B. 30203 - 2001

Impreso por: Carvigraf
Cot, 31, Ripollet

Impreso en España
Printed in Spain

Indice

Parte 4

Ilustraciones

244-245 Afinidades no incluidas en la muestra "Primitivismo" en el MOMA. 2. Colecciones. (a) Interior de la casa del jefe shake, Wrangel, Alaska, 1909. Neg. Nº 46123. Fotografía de H. I. Smith. Cortesía Departamento Servicios de Bibliotecología, Museo Norteamericano de Historia Natural, Nueva York. (b) Vista de la Sala Margaret Mead de los Pueblos del Pacífico. Cortesía Departamento Servicios de Bibliotecología, Museo Norteamericano de Historia Natural, Nueva York.

248 La deidad de la tierra, Ala, con sus "hijos". Cole y Aniakor 1984:9. Fotografía de Herbert M. Cole. Cortesía Museo de Historia Cultural de la UCLA.

250-251 Afinidades no incluidas en la muestra "Primitivismo" en el MOMA. 3. Apropiaciones. (a) La señora de Pierre Loeb en su apartamento familiar, París, 1929. Cortesía Galería Albert Loeb, París. (b) Muchacha de Nueva Guinea con lámparas de fotogafías (incluido en la muestra "Contacto de Culturas" en la Sala de los Pueblos del Pacífico). Neg. Nº 336443. Fotografía de E. T. Gilliard. Cortesía Departamento Servicios de Bibliotecología, Museo Norteamericano de Historia Natural, Nueva York.

300 Dentro de una *kiva* hopi. Neg. Nº 28345. Fotografía de Robert Lowie. Cortesía Departamento Servicios de Bibliotecología, Museo Norteamericano de Historia Natural, Nueva York.

Para mi madre
Virginia Iglehart Clifford

Agradecimientos

Los capítulos reunidos en este libro fueron escritos entre 1979 y 1986. Durante esos años he disfrutado del aliento de amigos y colegas en muchos campos, a la mayoría de los cuales he agradecido públicamente en versiones anteriores de estos capítulos. Mencionar de nuevo sus nombres produciría una lista extensa y en última instancia impersonal. Confío en que aquellos que me han ayudado sepan de mi permanente gratitud.

Este libro surge de un período de inusual cuestionamiento teórico y político en diversas disciplinas y tradiciones de escritura. El estímulo, la crítica y la guía que he recibido de muchos otros que trabajan en líneas similares sólo se reconocen imperfectamente en las citas del libro.

Por la ayuda para reflexionar sobre los capítulos compuestos específicamente para este volumen quisiera agradecer a James Boon, Stephen Foster, George Marcus, Mary Pratt, Paul Rabinow, Jed Rasula, Renato Rosaldo, William Sturtevant y Richard Wasserstrom.

Estoy agradecido por el apoyo de los subsidios recibidos durante los últimos siete años del Consejo Norteamericano de Sociedades de Estudiosos, la Asociación Filosófica Norteamericana y el programa de Estipendio de Verano de la Fundación Nacional para las Humanidades.

Este libro fue escrito durante mi participación académica en el Programa de Historia de la Conciencia de la Universidad de California, Santa Cruz. Refleja algo del ethos y la energía de ese grupo extraordinario de investigadores y estudiantes graduados. Me gustaría destacar un agradecimiento especial a mis colegas Donna Haraway, Hayden White y Norman O. Brown.

Lindsay Waters de la Harvard University Press ofreció agu-

das sugerencias editoriales. Agradezco en especial a Jacob, quien compartió el procesador de palabras, y a mi esposa, Judith Aissen, por el amor y por no ser infinitamente paciente.

Santa Cruz, California
J.C.

Introducción: Los productos puros enloquecen

> En otros tiempos éramos los dueños de la tierra, pero desde que llegaron los gringos nos hemos convertidos en verdaderos parias... Esperamos que llegará el día en que comprendan que somos sus raíces y que debemos crecer juntos como un árbol gigante con sus ramas y flores.
>
> Francisco Servin, Pazi-Tavytera,
> en el Congreso Indígena, Paraguay, 1974

En algún momento hacia 1920, en un suburbio de Nueva Jersey de la ciudad de Nueva York, un joven médico escribió un poema sobre una chica a la que llamó Elsie. La veía trabajando en su cocina o en el lavadero, ayudando a su esposa en la limpieza de la casa o con los niños. Algo en ella lo desconcertaba. Parecía resumir todo lo que había alrededor: su familia, su práctica profesional como novato, su arte, el mundo moderno que los envolvía y los apresaba en su movimiento tambaleante.

El poema que William Carlos Williams escribió era un torrente de asociaciones que empezaba con una famosa afirmación:

> Los productos puros de América
> enloquecen

y continuando casi sin tomar aliento...

> gente de las montañas de Kentucky

en el saliente extremo norte
de Jersey
con sus lagos aislados y

sus valles, sus antiguos nombres
de sordomudos y ladrones
y la promiscuidad entre

hombres "a los que el diablo se lleve" que tomaron
ferrocarriles
por puro afán de aventura

y a los jóvenes desgreñados, bañados
en la mugre
de lunes a sábado

para ser trampeados esa noche
con cacharros
de imaginaciones que no tienen

tradiciones campesinas para darles
carácter
y sólo confusión y alarde

puros harapos, sucumbiendo sin
emoción
salvo un terror aterido

bajo algún cerco de cerezo
o viburno
que ellos no pueden expresar

A menos que ese matrimonio
tal vez
con una pizca de sangre india

arroje a una niña tan desolada
tan rodeada
de enfermedad y asesinato

que sea rescatada por
un agente
criada por el Estado y

enviada a los quince años a trabajar
bajo una dura presión
en una casa del suburbio

la familia de algún doctor, alguna Elsie
agua voluptuosa
que expresa con rotos

sesos la verdad sobre nosotros,
sus grandes
desgarbadas caderas, sus pechos sueltos

listos para la barata
pedrería
y los jóvenes ricos con ojos hermosos

cuando de repente la furiosa descripción toma otro rumbo:

como si la tierra bajo nuestros pies
fuera
un excremento de algún cielo

y nosotros degradados prisioneros
destinados
al hambre y a comer porquería

mientras que la imaginación tiende
al ciervo
que va por los campos de la varilla de oro

en el calor agobiante de setiembre
De algún modo
parece destruirnos

Son sólo manchas aisladas que
algo
está despidiendo

Nadie
para atestiguar
y ajustar, nadie para conducir el automóvil

Estos versos surgieron durante la elaboración del tratado dadaísta de Williams sobre la imaginación, *Spring & All* (1923). Espero que puedan servir como pretexto para este libro, una forma de arrancar con un dilema. Llamamos al dilema modernidad etnográfica; modernidad puesto que la condición de desarraigo y movilidad que enfrenta es un destino crecientemente común; etnográfica porque Williams se encuentra descentrado entre tradiciones dispersas. "Elsie" representa a la vez una ruptura cultural local y un futuro colectivo. Para Williams la historia de ella es ineludiblemente la de él, la de todos. Al contemplar las "grandes caderas desgarbadas y los pechos caídos" siente que todo está cayendo, en todas partes. Todos los lugares hermosos, primitivos, están en ruinas. Una especie de incesto cultural, una sensación de historia de fuga impregna e impulsa el torrente de las asociaciones.

Este sentimiento de pérdida de autenticidad, de la "modernidad" que arruina cierta esencia o fuente, no es nuevo. En *The Country and the City* (1973) Raymond Williams encuentra que es una "estructura de sentimiento" reiterativa, pastoral. Repetidamente a través de los milenios el cambio se configura como desorden, los productos puros enloquecen. Pero la imagen de Elsie sugiere un nuevo giro. Hacia la década de 1920 se ha vuelto imaginable un espacio verdaderamente global de conexiones y disoluciones culturales: las autenticidades locales se encuentran y confunden en escenarios urbanos y suburbanos efímeros; escenarios que incluirán los vecindarios de inmigrantes de Nueva Jersey, expansiones multiculturales como Buenos Aires, los municipios de Johannesburgo. Mientras que William Carlos Williams invoca los productos puros de América, el "nosotros" que viaja a los tumbos en el automóvil sin conductor es claramente algo más. El modernista etnográfico busca lo universal en lo local, el todo en la parte. La famosa elección de Williams de un habla norteamericana (y no inglesa), su poética basada en lo regional y su práctica médica no han de separarlo de los procesos humanos más generales. Su cosmopolitismo requiere un giro perpetuo entre los afectos locales y las posibilidades generales.

Elsie perturba el proyecto, porque su existencia misma suscita incertidumbres históricas que socavan la posición segura del

médico-poeta modernista.[1] Su respuesta ante el desorden que ella le presenta es compleja y ambivalente. Si las tradiciones auténticas, los productos puros, están cediendo en todas partes ante la promiscuidad y la falta de propósito, la opción de la nostalgia no tiene encanto. No hay retorno, no hay esencia a redimir. Aquí y en todos sus escritos, Williams evita los reclamos pastorales y folkloristas comunes entre otros liberales de la década de 1920, y exhorta, preserva, colecciona, una verdadera cultura rural en lugares amenazados como los Apalaches. Tales autenticidades serían en el mejor de los casos purificaciones estéticas artificiales (Whisnant 1983). Tampoco se inclina Williams por otras dos formas comunes de enfrentar el ímpetu de la historia. No evoca a Elsie y a la idiocia de la vida rural para celebrar un futuro progresista y tecnológico. Comparte su destino, porque ahí realmente "no hay nadie que conduzca el automóvil", una situación aterradora. Tampoco se resigna Williams con tristeza a la pérdida de las tradiciones locales en una modernidad entrópica, visión común entre los profetas de la homogeneización cultural, quienes deploran los trópicos arruinados. En cambio afirma que "algo" está siendo "despedido" aunque sólo sean "manchas aisladas".

Vale la pena detenerse en la discrepancia entre este "algo" emergente y disperso y el automóvil en que todos "nosotros" viajamos. ¿Es posible resistir el impulso del poema, su precipitada inevitabilidad? Hacerlo no significa tanto ofrecer una lectura adecuada (de una secuencia poética abstraída de *Spring & All*), como reflexionar sobre diversas lecturas, diversas "Elsies" históricas. Que esta figura problemática, con su "pizca de sangre india", su desgarbada forma femenina, su desarticulación, represente a los grupos marginados o silenciados en el Occidente burgués: los "nativos", las mujeres, los pobres. Hay violencia, curiosidad, piedad y deseo en la mirada del poeta. Elsie provoca emociones muy mezcladas. De nuevo una mujer, posiblemente con el cuerpo de color, sirve como sitio de atracción, repulsión, apropiación simbólica. Elsie vive sólo para los ojos de los hombres privilegiados. Es una confusión inarticulada de orígenes perdidos, y no va a ninguna parte. Williams lo evoca con enojo, con una débil simpatía, y luego convierte todo esto en historia moderna. Tras dos tercios del poema, el relato personal de Elsie se desvía hacia lo general; su propia senda por la cocina suburbana se desvanece. Ella, Williams, todos nosotros estamos atrapados en el ineludible impulso de la modernidad.

Algo similar ocurre siempre que pueblos marginales entran

en un espacio histórico o etnográfico que la imaginación occidental ha definido. "Al entrar en el mundo moderno" sus historias distintas se desvanecen con rapidez. Barridos en un destino dominado por el Occidente capitalista y por diversos socialismos tecnológicamente avanzados, estos pueblos repentinamente "atrasados" ya no inventan futuros locales. Lo que es diferente en ellos permanece aferrado a los pasados tradicionales, estructuras heredadas que resisten o ceden ante lo nuevo pero no pueden producirlo.

Este libro propone una visión histórica diferente. No contempla un mundo poblado por autenticidades en peligro, productos puros que siempre enloquecen. Más bien deja espacio para vías específicas a través de la modernidad; un reconocimiento anticipado por la pregunta discrepante de Williams: ¿qué es lo "despedido" por historias individuales como la de Elsie? ¿Son las "manchas aisladas" chispas que se extinguen? ¿Nuevos comienzos? ¿O...? "Componer. (No ideas / sino cosas.) ¡Inventar!" Este fue el lema de Williams (1967:7). En *Spring & All* el futuro humano es algo que debe crearse de modo imaginativo, y no simplemente soportarse: "La nueva forma tratada como realidad en sí misma... Para entrar en un nuevo mundo y tener ahí libertad de movimiento y novedad" (1923:70, 71). Pero ahora deben formularse preguntas geopolíticas a cada poética inventiva de la realidad, incluso la exigida por este libro: ¿La realidad de quién? ¿El nuevo mundo de quién? ¿Dónde exactamente se sitúa alguien para escribir "como si la tierra debajo de *nuestros* pies/ fuera excremento de algún cielo/ y nosotros... destinados...?".

Las personas y las cosas están cada vez más fuera de lugar. Médico-poeta, trabajador de campo, Williams observa y escucha a inmigrantes de Nueva Jersey, trabajadores, mujeres dando a luz, adolescentes de rostros granujientos, casos mentales. En sus vidas y palabras, encontradas a través de una privilegiada observación participante, tanto poética como científica, encuentra material para su escritura. Williams se mueve libremente en las casas de sus pacientes, manteniendo una distancia médico-estética (aunque algunas veces con gran dificultad, como en las secuencias de "cosa hermosa" de *Paterson*, libro 3). El encuentro con Elsie es algo diferente: una extraña perturbadora aparece *dentro* del espacio doméstico burgués. No se la puede mantener a distancia.

La invasión de una persona ambigua de origen cuestionable anticipa desarrollos que serían ampliamente evidentes sólo des-

pués de la Segunda Guerra Mundial. Las relaciones coloniales serían cuestionadas en profundidad. Después de 1950 los pueblos en cuyo nombre habían hablado durante mucho tiempo etnógrafos, administradores y misioneros de Occidente empezaron a hablar y actuar con más fuerza por sí mismos en un escenario global. Fue cada vez más difícil mantenerlos en sus lugares (tradicionales). Distintos modos de vida destinados alguna vez a fundirse con el "mundo moderno" reafirmaron su diferencia, en formas novedosas. Percibimos a Elsie de modo diferente a la luz de estos desarrollos.

Leyendo contra el impulso del poema, desde nuevas posiciones, podemos preguntarnos: ¿Qué se hace de esta niña después de su faena en la cocina de Williams? ¿Debe simbolizar ella un punto muerto? ¿Qué prefigura Elsie? Como mujer: su cuerpo desgarbado es un símbolo de fracaso en un mundo dominado por la mirada del varón, o la imagen de una forma femenina poderosa y "desordenada", una alternativa para las definiciones sexistas de la belleza. Como producto impuro: esta mezcla de orígenes es un alma perdida y desarraigada o una nueva persona híbrida, menos doméstica que el hogar de la familia suburbana por la que pasa. Como india norteamericana: Elsie es el último remanente no asimilado de los tuscaroras que, de acuerdo con la tradición, se asentaron en las colinas de Ramapough del norte de Nueva Jersey, o representa un pasado norteamericano nativo que se está transformando en un futuro inesperado. (Durante la última década un grupo de la estirpe de Elsie que se llamaba a sí mismo la Tribu Ramapough ha afirmado activamente una identidad india.)[2] La asimilación de Williams de su sirvienta simbólica a un destino compartido parece ahora menos definitiva.

"Elsie", leída a fines del siglo XX, es a la vez menos específica y menos determinada. Sus posibles futuros reflejan un conjunto no resuelto de desafíos a las visiones occidentales de la modernidad, desafíos que resuenan por todo este libro. En gran parte, Elsie permanece aquí todavía en silencio, pero su perturbadora presencia —una pluralidad de temas emergentes— puede sentirse.[3] Ha pasado el tiempo en que autoridades privilegiadas podían rutinariamente "dar voz" (o historia) a otros sin temor a contradecirse. "El gran aforismo de Croce de que toda historia es historia contemporánea no significa que toda historia es *nuestra* historia contemporánea..." (Jameson 1981:18). Cuando las narraciones dominantes de la identidad occidental son cuestionadas, el tema político de la historia como emergencia se torna ineludible.

Juliet Mitchell escribe en *Women: The Longest Revolution* (1984): "No creo que podamos vivir como seres humanos sin asumir una historia; para nosotros es principalmente la historia de ser hombre o mujer bajo el capitalismo burgués. Al desconstruir esa historia, sólo podemos construir otras historias. ¿Qué somos nosotros en el proceso del devenir?" (pág. 294). No estamos todos juntos en el automóvil de Williams.

*

Sólo una de las posibilidades que surgen de Elsie, la que está conectada a "su pizca de sangre india", se explora en este libro. Durante el otoño de 1977, en el Tribunal Federal de Boston, los descendientes de los indios wampanoag que vivían en Mashpee, "Ayuntamiento Indio del Cabo Cod", fueron citados para probar su identidad. Para establecer un derecho legal de demandar por las tierras perdidas, se pidió a estos ciudadanos del moderno Massachusetts que demostraran una existencia tribal continua desde el siglo XVII. Sin embargo, la vida en Mashpee había cambiado radicalmente desde los primeros contactos de los Peregrinos ingleses en Plymouth y los hablantes de la lengua massachusetts de la región. ¿Eran los demandantes de 1977 los "mismos" indios? ¿Eran algo más que una colección de individuos con diversos grados de linaje norteamericano nativo? Si eran diferentes de sus vecinos, ¿cómo se manifestaba su diferencia "tribal"? Durante un juicio prolongado que tuvo amplia publicidad, decenas de indios y blancos atestiguaron sobre la vida en Mashpee. Historiadores profesionales, antropólogos y sociólogos subieron al estrado como testigos expertos. La amarga historia de los indios de Nueva Inglaterra fue relatada con el mayor detalle y discutida con vehemencia. En el conflicto de las interpretaciones, los conceptos mismos de "tribu", "cultura", "identidad", "asimilación", "etnicidad", "política" y "comunidad" fueron sometidos a juicio. Estuve sentado durante la mayor parte de los cuarenta días de la discusión escuchando y tomando notas.

Me pareció que el proceso —más allá de cuestiones políticas inmediatas que estaban en juego— era un experimento crucial de traducción transcultural. Los indios modernos, que hablaban con acento de Nueva Inglaterra sobre el Gran Espíritu, tenían que convencer a un jurado blanco de Boston de su autenticidad. El proceso de traducción estuvo cargado de ambigüedades, porque todos los límites culturales en cuestión parecían borrosos y cam-

biantes. El juicio planteó problemas de largo alcance sobre modos de interpretación cultural, modelos implícitos de totalidad, estilos de distanciamiento, relatos de desarrollo histórico.

Comencé a contemplar tales cuestiones como síntomas de una profunda crisis poscolonial de la autoridad etnográfica. Si bien la crisis se había sentido con mayor intensidad en los discursos antes hegemónicos de Occidente, las cuestiones que plantea son de significación global. ¿Quién tiene la autoridad para hablar por la identidad o la autenticidad de un grupo? ¿Cuáles son los elementos esenciales y los límites de una cultura? ¿Cómo chocan y conversan el yo y el otro en los encuentros de la etnografía, en los viajes, en las modernas relaciones interétnicas? ¿Qué narrativas de desarrollo, pérdida e innovación pueden explicar la presente gama de movimientos locales de oposición? Durante el juicio estas cuestiones adquirieron una urgencia más que teórica.

Mi perspectiva en el tribunal fue oblicua. Había concluido recién una tesis de doctorado en historia con un fuerte interés por la historia de las ciencias humanas, en particular la antropología cultural. En la época del juicio estaba reescribiendo mi disertación para publicarla. La tesis era una biografía de Maurice Leenhardt, misionero y etnógrafo en Nueva Caledonia francesa y etnólogo en París (Clifford 1982a). ¿Qué podía estar más lejos de los indios de Nueva Inglaterra? Las conexiones resultaron ser estrechas y sugestivas.

En Melanesia Leenhardt se involucró profundamente con grupos tribales que habían experimentado un ataque colonial tan extremo como el infligido en Massachusetts. Se preocupó por los problemas teóricos y prácticos del cambio cultural, el sincretismo, la conversión y la supervivencia. Como muchos indios norteamericanos, los kanakos de Nueva Caledonia, derrotados militarmente, tenían instituciones "tribales" que les fueron impuestas como un sistema restrictivo de reservación. Ambos grupos harían acomodaciones estratégicas con estas formas externas de gobierno. Los norteamericanos nativos y los melanesios sobrevivirían a períodos de agudas crisis demográficas y culturales, así como a períodos de cambio y reanimación. Durante los últimos cien años los kanakos de Nueva Caledonia se las arreglaron para encontrar formas distintas y poderosas de vivir como melanesios en un mundo invasor. Me pareció que los mashpee estaban luchando por una meta similar, reviviendo e inventando maneras de vivir como indios en el siglo XX.

Sin duda lo que oí en el tribunal de Nueva Inglaterra influyó

en mi sentido de la identidad melanesia, algo que llegué a entender no como una supervivencia arcaica sino como un proceso en marcha, cuestionado en lo político e inconcluso en lo histórico. En mis estudios de las instituciones etnográficas europeas he cultivado una actitud similar.

*

Este libro trata de las concepciones y prácticas de Occidente. Se las muestra, sin embargo, respondiendo a fuerzas que desafían la autoridad e incluso la futura identidad de "Occidente". La etnografía moderna aparece en diversas formas, tradicionales e innovadoras. Como práctica académica no puede ser separada de la antropología. Vista de modo más general, es un conjunto de diversas maneras de pensar y escribir sobre la cultura desde el punto de vista de la observación participante. En este sentido más amplio un poeta como Williams es un etnógrafo. También lo son muchas de las personas a quienes los científicos sociales han llamado "informantes nativos". En última instancia mi tema es la situación profunda de descentramiento en un mundo de distintos sistemas de significados, un modo de estar en la cultura mientras se mira a la cultura, una forma de autoconformación personal y colectiva. Este dilema, no limitado a investigadores, escritores, artistas o intelectuales, responde a la superposición sin precedentes de tradiciones propia del siglo XX. Una "etnografía" moderna de coyunturas, que se mueve constantemente *entre* culturas, no aspira, como su alter ego de Occidente, la "antropología", a examinar toda la gama de la diversidad y el desarrollo humano. Es una forma perpetuamente desplazada, con enfoque regional y amplitud comparativa a la vez, una forma de residir y viajar al mismo tiempo en un mundo donde las dos experiencias son cada vez menos distintas.

Este libro migra entre las perspectivas local y global, y recontextualiza sin cesar su propio tema. La Parte I enfoca las estrategias de la escritura y la representación, estrategias que cambian históricamente como respuesta al cambio general que se ha dado desde el alto colonialismo de alrededor de 1900 al poscolonialismo y neocolonialismo posteriores a la década de 1950. En estos capítulos trato de demostrar que los textos etnográficos son orquestaciones de intercambios multívocos que ocurren en situaciones políticamente cargadas. Las subjetividades producidas en estos intercambios a menudo desiguales (ya

sean de “nativos” o de observadores participantes de visita) son dominios de verdad construidos, ficciones serias. Una vez que se ha reconocido esto, surgen diversas posibilidades inventivas de representación etnográfica poscolonial, algunas de las cuales se examinan en este libro. La Parte 2 muestra a la etnografía en alianza con el arte de vanguardia y la crítica cultural, actividades con las que comparte procedimientos modernistas de collage, yuxtaposición y extrañamiento. Lo “exótico” está ahora cerca. En esta sección pongo a prueba también los límites de la etnografía occidental mediante formas autorreflexivas de escritos de viajes, explorando las posibilidades de una “poética del desplazamiento” del siglo XX. La Parte 3 se dirige a la historia de la actividad del coleccionismo, particularmente la clasificación y presentación del arte “primitivo” y las “culturas” exóticas. Mi objetivo general es desplazar cualquier régimen trascendente de autenticidad, al argumentar que todas las colecciones autorizadas, ya sean hechas en nombre del arte o de la ciencia, son históricamente contingentes y sujetas a reapropiación local. En la sección final del libro trato de explorar la forma en que las experiencias históricas no occidentales (las de los norteamericanos nativos “tribales” y “orientales”) están encerradas por los conceptos de tradición continua y sujeto unificado. Sostengo que la identidad, considerada etnográficamente, debe ser siempre mixta, relacional e inventiva.

La identidad del sujeto surge como un complejo problema cultural en mi tratamiento de dos refugiados políglotas, Joseph Conrad y Bronislaw Malinowski, polacos naufragados en Inglaterra y en el inglés. Ambos produjeron meditaciones seminales sobre las ficciones locales de la vida colectiva, y, con diferentes grados de ironía, construyeron identidades basadas en la aceptación de realidades y formas de expresión limitadas. Abrazando la ficción seria de “cultura”, escribieron en un momento en que la idea etnográfica (relativista y plural) empezaba a alcanzar su valor moderno. Aquí y en algún otro lugar del libro trato de historizar y ver más allá de este valor y trascenderlo, tendiendo a un concepto que pueda preservar las funciones diferenciadoras de la cultura, sin dejar de concebir la identidad colectiva como un proceso inventivo discontinuo, a menudo híbrido. La cultura es una idea profundamente comprometida, de la cual no puedo prescindir.

Algunos de los peligros políticos de las reducciones y esencias culturalistas se consideran en mi análisis de la obra polémica de Edward Said, *Orientalismo* (1978a). Lo que allí surge es la posi-

ción intrínsecamente discrepante de un crítico "oposicional" poscolonial, pues la construcción de esencias simplificadoras y dicotomías distanciadoras evidentemente no es un monopolio de los expertos orientalistas de Occidente. El propio Said escribe de maneras que simultáneamente afirman y subvierten su propia autoridad. Mi análisis sugiere que no puede haber suavización final de las discrepancias de su discurso, puesto que es cada vez más difícil mantener una posición cultural y política "fuera" de Occidente, desde la cual se lo pueda atacar sin riesgo. Críticas como la de Said quedan atrapadas en el doble movimiento etnográfico que he estado evocando. Basadas en lo local y comprometidas en lo político, deben resonar globalmente; mientras se ocupan de profundos procesos poscoloniales, lo hacen sin visión de conjunto, desde una vocinglera perspectiva parcial.

Al intervenir en un mundo interconectado, uno es siempre en diversos grados "inauténtico": atrapado entre culturas, implicado en otras. En razón de que el discurso en los sistemas de poder globales se elabora *vis-à-vis,* nunca se puede ubicar un sentido de diferencia o distinción en la continuidad de una cultura o una tradición. La identidad es coyuntural, no esencial. Said plantea estas cuestiones del modo más conmovedor en *After the Last Sky,* en una evocación reciente de "Vidas Palestinas" y de su propia posición entre estas (1986a:150): "Una parte de algo está destinada durante el futuro inmediato a ser mejor que su totalidad. Los fragmentos por encima de las totalidades. La incansable actividad nómade por sobre los asentamientos en el territorio ocupado. La crítica por encima de la resignación. El palestino como una conciencia de sí en una planicie desierta de inversiones y apetitos de consumo. El heroísmo de la cólera por encima de la escudilla del mendigo, la independencia limitada por encima del estatus de clientes. La atención, la vigilancia, el enfoque. Hacer lo que hacen los otros pero estar fuera de algún modo. Relatar la historia de usted por partes, *tal como es*". Este trabajo apareció cuando yo estaba terminando mi propio libro. Así, la discusión del *Orientalismo* meramente anticipa la búsqueda actual de Said de formas no esencialistas de política cultural. *After the Last Sky* habita activamente la discrepancia entre una situación específica de exilio palestino y el rango de opciones más general propio del siglo XX. Es como un palestino (y no sólo así) que Said acepta conmovedoramente "nuestros vagabundeos", reclamando "el elemento secular abierto, y no la simetría de la redención" (pág. 150).

*

Comparto esta sospecha de la "simetría de la redención". Actos discutibles de purificación están implícitos en cualquier obtención de la tierra prometida, en el retorno a las fuentes "originales" o en la recolección de una tradición verdadera. Tales reclamos de pureza son subvertidos siempre en todo caso por la necesidad de representar la autenticidad *en oposición a* alternativas externas, a menudo dominantes. Así como el "Tercer Mundo" hace su papel en contraste con el "Primer Mundo", y viceversa. En un nivel local, los isleños trobriandeses inventan *su* cultura, dentro de y contra los contextos de la reciente historia colonial y de la nueva nación de Papua-Nueva Guinea. Si su autenticidad es relacional, no puede haber esencia, excepto como invención política, cultural, como una táctica local.

En este libro cuestiono algunas de las tácticas locales de la etnografía occidental, que se concentra en modos redencionales de textualización y particularmente de recolección. Algunos capítulos analizan en cierto detalle los sistemas de autenticidad que han sido impuestos a las obras creativas del arte y la cultura no occidentales. Consideran las prácticas de coleccionar y autenticar en escenarios contemporáneos: por ejemplo la controversia que rodea una exhibición en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de Nueva York por sobre las relaciones entre las artes "tribales" y "modernas". ¿Cómo se han asignado a objetos exóticos valores como "arte" y "cultura" en los sistemas coleccionistas de Occidente? No sostengo, como lo hacen algunos críticos, que los objetos no occidentales se comprendan correctamente sólo con referencia a su medio original. Las contextualizaciones etnográficas son tan problemáticas como las estéticas, y por igual susceptibles de un tratamiento purificado y ahistórico.

Sigo el rastro de la historia moderna de las clasificaciones tanto estéticas como etnográficas en un escenario anterior, el París de vanguardia de las décadas de 1920 y 1930, un contexto radical que llamo surrealismo etnográfico. Dos museos influyentes, el Musée d'Ethnographie du Trocadéro y su sucesor científico, el Musée de l'Home, simbolizan modos distintos de "colección de arte y cultura". Su yuxtaposición obliga a preguntarse: ¿de qué manera los mundos etnográficos y sus artefactos significativos se separan, se rescatan y se evalúan? Aquí la cultura aparece no como una tradición que debe resguardarse, sino como códigos y artefactos reunidos, siempre susceptibles de recombinación críti-

ca y creativa. La etnografía es una forma explícita de crítica cultural que comparte perspectivas radicales con el dadaísmo y el surrealismo. En vez de consentir la separación entre el experimento de vanguardia y la ciencia disciplinaria yo reabro la frontera, sugiriendo que la división moderna del arte y la etnografía en instituciones distintas ha restringido el poder analítico de esta última y la vocación subversiva del primero.

Desde 1900 las colecciones completas de "Mankind" se han vuelto institucionalizadas en disciplinas académicas tales como la antropología y en museos de arte o etnología. Un restrictivo "sistema de arte-cultura" ha llegado a controlar la autenticidad, el valor y la circulación de los artefactos y los datos. Al analizar este sistema propongo que cualquier colección implica una visión temporal que genera rareza y mérito, una metahistoria. La historia define qué grupos o cosas serán redimidos del pasado humano en desintegración, y cuáles serán definidos como agentes dinámicos o trágicos de un destino común. Mi análisis tiende a presentar la contingencia política local de tales historias y las colecciones modernas que ellas justifican. El espacio queda despejado, tal vez, para otras alternativas.

*

Este libro es un objeto etnográfico empalmado, una colección incompleta. Consiste en exploraciones escritas y vueltas a escribir durante un período de siete años. Su propio momento histórico ha sido marcado por rápidos cambios en las condiciones (científicas, estéticas y textuales) que gobiernan la representación transcultural. Escrito desde un "Occidente" cuya autoridad para representar una historia humana unificada es ahora desafiada ampliamente y cuya misma identidad espacial es cada vez más problemática, las exploraciones reunidas aquí no pueden —no deberían poder— sumarse a una concepción sin fisuras. Su parcialidad es evidente. Los capítulos varían en la forma y el estilo, reflejando diversas coyunturas y ocasiones específicas de composición. No he intentado reescribir los ensayos ya publicados para producir una cobertura coherente. Además, he incluido textos que irrumpen activamente en el tono dominante del libro, esperando manifestar de esta manera la retórica de mis versiones. Prefiero cuadros agudamente enfocados, compuestos de manera que se muestren el marco o la lente.

La etnografía es una actividad híbrida, y de tal modo aparece

como escritura, como tarea de coleccionista, como poder imperial, como crítica subversiva. Visto de modo más amplio, quizá, mi tópico es una forma de viaje, un modo de entender y rondar en un mundo diverso que, desde el siglo XVI, se ha vuelto cartográficamente unificado. Una de las principales funciones de la etnografía es la "orientación" (un término que quedó desde el tiempo en que Europa viajaba y se inventaba a sí misma respecto de un "Oriente" fantásticamente unido). Pero en el siglo XX la etnografía refleja nuevas "prácticas espaciales" (De Certeau 1984), nuevas formas de residir y circular.

Este siglo ha visto una drástica expansión de la movilidad, incluyendo el turismo, el trabajo migratorio, la inmigración, el crecimiento urbano. Cada vez son más las personas que "permanecen", con la ayuda del tránsito masivo, los automóviles, los aviones. Poblaciones extranjeras han venido a permanecer en ciudades de los seis continentes, mezclándose casi siempre en modas parciales, específicas. Lo "exótico" está incómodamente cerca. Recíprocamente, no parecen quedar lugares distintos en el planeta donde no se pueda sentir la presencia de los productos, los medios y el poder "modernos". La vieja topografía y las experiencias de viaje han estallado. Uno ya no se aleja de casa seguro de encontrar algo radicalmente nuevo, otro tiempo, otro espacio. La diferencia se encuentra en la vecindad contigua, lo familiar aparece en los extremos de la tierra. Esta des-"orientación" se refleja a través de todo el libro. Por ejemplo, la etnografía académica del siglo XX no aparece como la práctica de interpretar formas de vida distintas y totales, sino como una serie de diálogos, imposiciones e invenciones específicos. La diferencia "cultural" ya no es más una estable y exótica alteridad; las relaciones yo-otro son cuestiones de poder y de retórica más que de esencia. Se ha puesto en duda toda una estructura de expectativas acerca de la autenticidad en la cultura y el arte.

Las nuevas relaciones de desplazamiento etnográfico fueron registradas con precoz claridad en los escritos de Victor Segalen y Michel Leiris. Ambos tendrían que desaprender las formas que alguna vez organizaron la experiencia de los viajes en el tiempo, cuando "patria" y "exterior", "yo" y "otro", "salvaje" y "civilizado" parecían más claramente opuestos. Sus escritos traicionan cierta incomodidad con las narraciones de escape y retorno, de iniciación y conquista. No pretenden conocer un "exotismo" distante, recuperar sus secretos, describir objetivamente sus paisajes, costumbres, lenguajes. Por todas partes que van registran encuen-

tros complejos. En palabras de Segalen, el nuevo viajero expresa "no simplemente su visión, sino, a través de una *transferencia* instantánea y constante, el eco de su presencia". China se vuelve un espejo alegórico. El trabajo de campo de Leiris en un "Africa fantasma" lo lanza de retorno a una inexorable autoetnografía; no una autobiografía, sino un acto de escribir su existencia en un presente de recuerdos, sueños, política, vida cotidiana.

Las identidades del siglo XX ya no presuponen culturas o tradiciones continuas. Por doquier los individuos y los grupos improvisan realizaciones locales a partir de pasados (re)coleccionados, recurriendo a medios, símbolos y lenguajes extranjeros. Esta existencia entre fragmentos ha sido descrita a menudo como un proceso de ruina y decadencia cultural, quizá con la mayor elocuencia por Claude Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* (1955). En la visión global de Lévi-Strauss (ampliamente compartida hoy día) las diferencias humanas auténticas se están desintegrando, desapareciendo en una cultura expansiva de mercancías, para convertirse, en el mejor de los casos en "arte" o "folklore" coleccionable. La gran narrativa de entropía y pérdida en *Tristes trópicos* expresa una verdad ineludible y triste. Pero es demasiado pulcra, y asume una cuestionable posición eurocéntrica situándose al "final" de una historia humana unificada, reuniendo, rememorando, las historicidades locales del mundo. A lo largo de esta narrativa de la monocultura progresiva se puede vislumbrar una experiencia "caribeña" más ambigua. En mi versión, Aimé Césaire, un practicante de la política cultural "neologista", representa tal posibilidad: la cultura orgánica reconcebida como un proceso inventivo o como una "intercultura" criollizada (Wagner 1980; Drummond 1981).[4] Las raíces de la tradición se cortan y se reanudan y los símbolos colectivos se enajenan a partir de influencias externas. Para Césaire la cultura y la identidad son inventivas y móviles. No necesitan echar raíces en tramas ancestrales; viven por polinización, por transplante (histórico).

La "basura" que un Occidente expansivo, de acuerdo con el desilusionado viajero de *Tristes trópicos* (pág. 38), ha arrojado a la cara de las sociedades del mundo aparece como materia prima, como un abono para nuevos órdenes de diferencia. También es basura. Los contactos culturales modernos no necesitan romantizarse borrando la violencia del imperio y las formas perpetuantes de la dominación neocolonial. La historia caribeña, de la cual Césaire deriva una "negritud" inventiva y táctica, es una historia de degradación, bufonería, violencia y posibilidades

bloqueadas. Es también rebelde, sincrética y creativa. Esta especie de ambigüedad mantiene inciertos y abiertos los futuros locales del planeta. No hay narrativa maestra que pueda reconciliar las tramas trágicas y cómicas de la historia cultural global.

Es más fácil registrar la pérdida de los órdenes tradicionales de diferencia que percibir la aparición de otros nuevos. Tal vez este libro va demasiado lejos en su preocupación por los presentes etnográficos que se convierten en futuros. Su utópica y persistente esperanza de la reinvención de la diferencia corre el riesgo de subestimar los efectos destructivos y homogeneizadores de la centralización económica y cultural globales. Por otra parte, su supuesto occidental de que las afirmaciones de "tradición" son siempre respuestas a lo nuevo (de que no hay recurrencia real en la historia) pueden excluir las narrativas locales de continuidad y recuperación. No narro todas las historias posibles. Como dice un adagio igbo: "No te quedes en un sitio a ver una mascarada".

Mi objetivo principal es abrir el espacio para futuros culturales, para el reconocimiento de lo que surge. Esto requiere una crítica de hábitos mentales y sistemas de valores de Occidente profundamente asentados. Soy escéptico en particular respecto de un reflejo casi automático (al servicio de una visión unificada de la historia) que relega puoblos y objetos exóticos al pasado colectivo (Fabian 1983). Los órdenes inclusivos del modernismo y la antropología (los "nosotros" que viajamos en el automóvil de Williams, la Humanidad de la ciencia social de Occidente) siempre nos desplegamos en el punto final o en la frontera de avance de la Historia. Las tradiciones exóticas aparecen como arcaicas, más puras (y más raras) que las invenciones diluidas del presente sincrético. En esta configuración temporal una gran cantidad de creaciones del siglo XX pueden aparecer sólo como imitaciones de modelos más "desarrollados". Las Elsies del planeta aún están viajando sin rumbo libradas a sí mismas.

En todo el mundo las poblaciones indígenas han tenido que habérselas con las fuerzas del "progreso" y la "unificación nacional". Los resultados han sido a la vez destructivos e inventivos. Gran cantidad de lenguas, cosmologías y valores se han perdido, algunos literalmente asesinados; pero es mucho lo que simultáneamente ha sido inventado y revivido en contextos complejos y oposicionales. Si las víctimas del progreso y el imperio son débiles, rara vez son pasivas. Se acostumbraba suponer, por ejemplo, que la conversión al cristianismo en Africa, Melanesia, América Latina, o incluso en el Massachusetts colonial, conduciría a la

extinción de las culturas indígenas antes que a su transformación. Ha ocurrido algo más ambiguo e históricamente complejo, que requiere que percibamos *a la vez* el final de ciertos órdenes de diversidad y la creación o traducción de otros (Fernandez, 1978). Algo más que unos pocos pueblos "extintos" han retornado para obsesionar a la imaginación histórica de Occidente.[5] Es difícil, en cualquier caso, igualar el futuro del "Catolicismo" en Nueva Guinea con sus perspectivas actuales en Italia; y el Cristianismo Protestante de Nueva Caledonia es muy diferente de las diversas formas de Nigeria. El futuro no es (sólo) monocultura.[6]

Rechazar una metanarrativa progresiva o entrópica singular no es negar la existencia de profundos procesos globales que operan de modo desparejo. El mundo está cada vez más conectado, aunque no unificado, en lo económico y en lo cultural. El particularismo local no ofrece escapes de estas implicaciones. Por cierto, las historias etnográficas modernas están condenadas tal vez a oscilar entre dos metanarrativas: una de homogeneización y otra de surgimiento; una de pérdida, otra de invención. En la mayoría de las coyunturas específicas ambas narrativas son relevantes, y cada una socava la pretensión de la otra de relatar "toda la historia", cada una niega su visión privilegiada, hegeliana. Por doquier en el mundo las distinciones están siendo destruidas *y* creadas; pero las nuevas identidades y los órdenes de diferencia recuerdan más a la Elsie de Williams que a los idealizados indios norteamericanos "en extinción" de Edward Curtis. Las historias de las diferencias emergentes requieren otras formas de relatar: la poética cultural impura de Césaire, las dispersas "Vidas Palestinas" de Said, la tradición reinventada de los Mashpee; no hay un modelo único. Este libro examina varias formas híbridas y subversivas de representación cultural, formas que prefiguran un futuro inventivo. En las últimas décadas del siglo XX la etnografía empieza desde el hecho ineludible de que los occidentales no son los únicos que van a lugares en el mundo moderno.

¿Acaso los viajeros no se han encontrado siempre "nativos" del mundo? Extraña anticipación: los Peregrinos ingleses llegan a Plymouth Rock en el Nuevo Mundo sólo para encontrar que Squanto, un patuxet, acaba de regresar de Europa.

Notas

1. "Elsie" también desplaza una tradición literaria. En los escritos de Occidente los sirvientes siempre han desempeñado la tarea de representar al "pueblo": las clases inferiores y las razas diferentes. *Outsiders* domesticados de la imaginación burguesa, proporcionan con regularidad epifanías ficticias, escenas de reconocimiento, finales felices, trascendencias utópicas y distópicas. Bruce Robbins 1986, presenta un brillante análisis de este tema.

2. El linaje norteamericano nativo de los montañeses aislados y endogámicos de Ramapough ("antiguos nombres"... del "saliente extremo norte de Jersey") es discutible. Algunos, como el folklorista David Cohen (1974), lo niegan del todo, desestimando la historia de una rama tuscarora. Otros creen que esta población mixta (llamados anteriormente los Blancos de Jackson, basados en raíces negras, holandesas e inglesas) probablemente debe más a la sangre india delaware que a la tuscarora. Cualesquiera sean sus raíces históricas, la tribu, tal como está constituida en el presente, es un producto viviente impuro.

3. Los "nativos", las mujeres, los pobres: este libro analiza sólo la construcción etnográfica del primer grupo. En los sistemas ideológicos dominantes del Occidente burgués todos están interrelacionados, y un tratamiento más sistemático que el mío lo haría evidente. Para algunos comienzos en este sentido, véase Duvignaud 1973; Alloula 1981; Trinh 1987; y Spivak 1987.

4. Para un trabajo reciente sobre la invención histórico-política de las culturas y tradiciones, véase, entre otros, Comaroff 1985; Guss 1986; Handler 1985; Handler y Linnekin 1984; Hobsbawm y Ranger 1983; Taussig 1980, 1987; Whisnant 1983; y Cantwell 1984. Los estudios familiares de "contacto y cultura", "sincretismo" y "aculturación" reciben nuevo impulso de conceptos como "interferencia" e "interreferencia" (Fischer 1986:219, 232; Baumgarten 1982:154), "transculturación" (Rama 1982; Pratt 1987), e "intertextos interculturales" (Tedlock y Tedlock 1985).

5. La vida tribal continuada de los indios de California es un caso a propósito. Incluso el más notorio de todos, la "extinción" genocida de los tasmanios parece ahora un "evento" mucho menos definitivo. Después de haber sido diezmados sistemáticamente, con la muerte en 1876 de Truganina, el último espécimen "puro" (que desempeñaba un papel mítico similar al de Ishi en California), la raza fue declarada científicamente muerta. Pero los tasmanios sobrevivieron y celebraron matrimonios mixtos con aborígenes, blancos y maoríes. En 1978 un comité de investigación informó que había entre cuatro y cinco mil personas elegibles para presentar reclamos de tierras en Tasmania (Stocking 1987: 283).

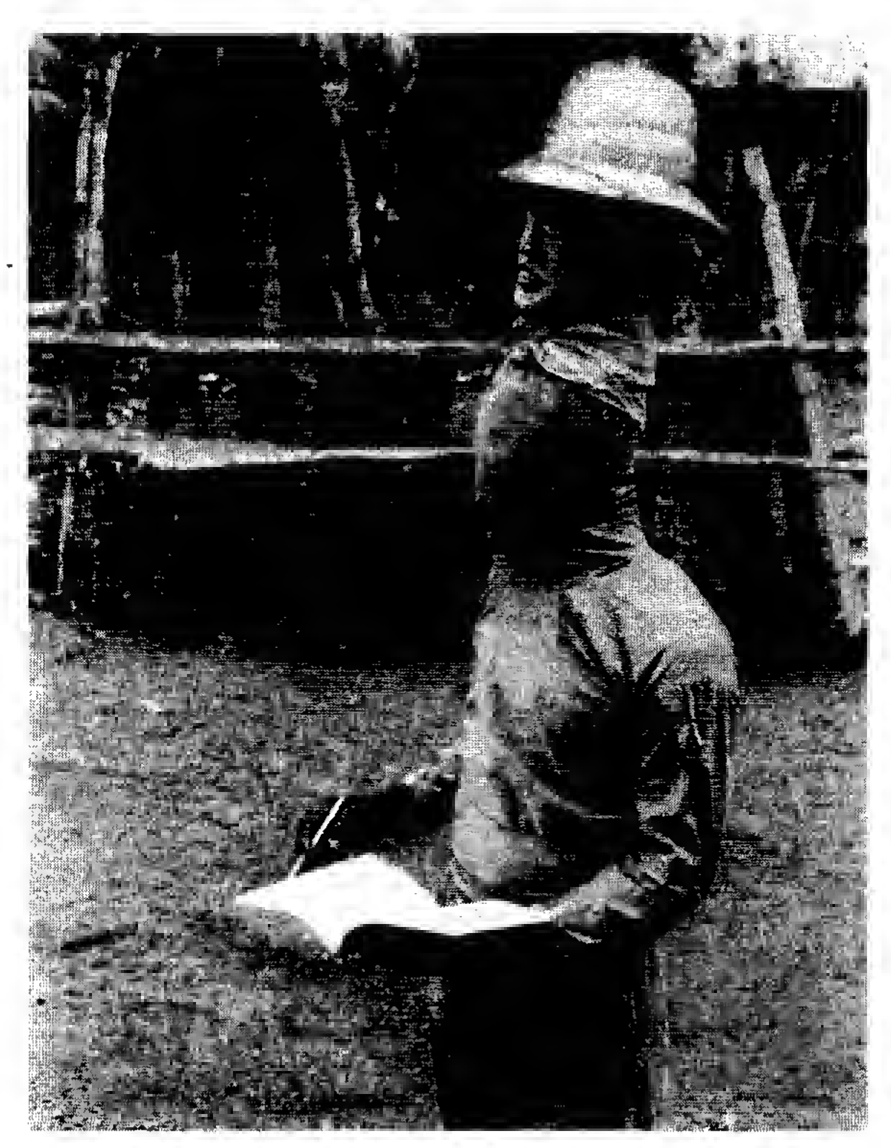
6. La investigación específica sobre este tema está siendo conducida por Ulf Hannerz y sus colegas de la Universidad de Estócolmo sobre "el sistema mundial de la cultura". En una declaración previa Hannerz enfrenta el supuesto ampliamente difundido de que "la diversidad cultural está desapare-

ciendo y la misma masa única de cultura estará pronto en todas partes". Se muestra escéptico: "No creo que sea sólo mi prejuicio como antropólogo con un interés creado en la variación cultural lo que me hace difícil reconocer que la situación en Nigeria, por ejemplo, pueda ser algo como esto. La gente de mi pueblo favorito de Nigeria bebe Coca Cola, pero también bebe kutu; y pueden ver Los Angeles de Charlie como también los tambores hausa en los televisores que se difundieron rápidamente cuando llegó la electricidad. Mi sensación es que el sistema mundial, más que crear una homogeneidad cultural masiva en una escala global, está reemplazando una diversidad por otra; y la nueva diversidad se basa más en relaciones mutuas y menos en la autonomía" (Hannerz n.d.: 6).

DILEMAS DE LA CULTURA

Antropología, literatura y arte
en la perspectiva posmoderna

James Clifford



"Hombre blanco", *Onyeocha,* participante en las mascaradas igbo. Amagu Izzi, sudeste de Nigeria, 1982.

Parte 1
DISCURSOS

1
Sobre la autoridad etnográfica

Clifford toma a los antropólogos como nativos y también como informantes suyos... Estamos siendo observados e inscriptos.

Paul Rabinow, *Las representaciones son hechos sociales*

El frontispicio de la edición de 1724 de las *Moeurs des sauvages ameriquains* del padre Lafitau muestra al etnógrafo como a una joven sentada a un escritorio y en medio de artefactos del Nuevo Mundo y de la Grecia clásica y Egipto. La autora aparece acompañada por dos querubines que la asisten en el trabajo de comparación y por la figura barbada del Tiempo, quien señala hacia un cuadro vivo que representa la fuente divina de las verdades que brotan de la pluma de la escritora. La joven gira su rostro hacia un banco de nubes donde aparecen Adán, Eva y la serpiente. Encima de ellos se yerguen el hombre y la mujer redimidos del Apocalipsis, a ambos lados de un triángulo radiante con la inscripción hebrea de *Yahweh*.

El frontispicio de *Los Argonautas del Pacífico Occidental* de Malinowski es una fotografía con el subtítulo "Un acto ceremonial del kula". Se ofrece un collar de conchas a un jefe trobriandés, de pie ante la puerta de su vivienda. Detrás del hombre que ofrece el collar hay una hilera de seis jóvenes inclinados, uno de los cuales está soplando una caracola. Todas las figuras están de perfil, con la atención aparentemente concentrada en el rito de intercambio, todo un evento en la vida melanesia. Pero prestando más atención puede advertirse que uno de los jóvenes inclinados está mirando hacia la cámara.

La alegoría de Lafitau es menos familiar. Más que originar

algo, su autor transcribe. A diferencia de la foto de Malinowski, el grabado no hace referencia a la experiencia etnográfica, a despecho de los cinco años que Lafitau pasó investigando a los mohawks, investigación que ha ganado un sitial de respeto entre los trabajadores de campo de cualquier generación. Su relato se presenta no como el producto de una observación de primera mano sino como escritura en un taller atestado. El frontispicio de los *Argonautas*, como todas las fotografías, afirma la presencia de la escena delante de las lentes; y también sugiere otra presencia, la del etnógrafo, componiendo activamente este fragmento de la realidad trobriandesa. El intercambio del kula, el tema del libro de Malinowski, se ha hecho perfectamente visible, centrado en el cuadro perceptual, mientras que una mirada participante redirige nuestra atención hacia el punto de vista observacional que, como lectores, compartimos con el etnógrafo y su cámara. Se señala el modo predominante de la moderna autoridad del trabajo de campo: "Estás allí... porque yo estuve allí".

Este capítulo rastrea la formación y la quiebra de la autoridad etnográfica en la antropología social del siglo XX. No es un relato completo, ni se basa en una teoría totalmente acabada de la interpretación y la textualidad etnográfica.[1] Los contornos de una teoría tal son problemáticos, dado que la actividad de la representación transcultural se encuentra ahora más en cuestión de lo que ha estado nunca. La actual dificultad está ligada a la quiebra y redistribución del poder colonial en las décadas posteriores a 1950 y a los ecos de ese proceso en las teorías radicales de la cultura de las décadas de 1960 y 1970. Después de la revocación de la mirada europea por el movimiento de la negritud y después de la *crise de conscience* de la antropología con respecto a su estatus liberal en el interior de un orden imperial, y ahora que el Occidente no puede presentarse más a sí mismo como el único proveedor de conocimiento antropológico sobre los otros, ha llegado a ser necesario imaginar un mundo de etnografía generalizada. Con las comunicaciones expandidas y las influencias interculturales, la gente interpreta a los otros, y se interpreta a sí misma, en una pasmosa diversidad de idiomas: una condición global de lo que Mijail Bajtín (1953) llamaba "heteroglosia".[2] Este mundo ambiguo y multívoco hace que cada vez resulte más difícil concebir la diversidad humana como algo inscrito en culturas cerradas e independientes. La diferencia es un efecto del sincretismo inventivo. En años recientes, obras tales como *Orientalismo*, de Edward Said (1978) y *Sur la "philosophie"*

africaine de Paulin Hountondji (1977) han arrojado dudas radicales sobre los procedimientos por los cuales se pueden representar los grupos humanos extraños sin proponer métodos o epistemologías sistemáticas y rigurosamente nuevas. Estos estudios sugieren que mientras la escritura etnográfica no puede escapar enteramente al uso reduccionista de dicotomías y esencias, puede por lo menos esforzarse autoconscientemente para no retratar "otros" abstractos y ahistóricos. Ahora es más crucial que nunca que los diferentes pueblos formen imágenes complejas y concretas de los demás, y de las relaciones de conocimiento y poder que los conectan. Pero ningún método científico o instancia ética soberanos pueden garantizar la verdad de tales imágenes. Ellas están constituidas —la crítica de los modos coloniales de representación lo ha mostrado suficientemente— en términos de relaciones históricas específicas de dominación y diálogo.

Los experimentos en escritura etnográfica examinados en este capítulo no caen en una dirección reformista o en un sentido reformista claros. Son invenciones ad hoc, y no se los puede ver en términos de un análisis sistemático de la representación poscolonial. Se los puede comprender mejor como componentes de esa "caja de herramientas" de teoría comprometida recientemente recomendada por Gilles Deleuze y Michel Foucault. "La noción de la teoría como caja de herramientas significa: (i) la teoría a construirse no es un sistema sino un instrumento, una *lógica* de la especificidad de las relaciones de poder y de las luchas alrededor de ellas; y (ii) esta investigación sólo puede ser sobrellevada paso a paso sobre la base de una reflexión (que necesariamente ha de ser histórica, en algunos aspectos) acerca de situaciones determinadas" (Foucault, 1980: 145; véase también 1977: 208). Podemos contribuir a una reflexión práctica sobre la representación transcultural realizando un inventario de las mejores, aunque imperfectas, estrategias actualmente a la mano. En éstas, el trabajo de campo etnográfico sigue siendo un método inusualmente sensitivo. La observación participante obliga a sus practicantes a experimentar, en un nivel tanto intelectual como corporal, las vicisitudes de la traducción. Requiere de un arduo aprendizaje del lenguaje, y a menudo un desarreglo de las expectativas personales y culturales. Hay, por supuesto, todo un mito del trabajo de campo. La experiencia concreta, cercada de contingencias, rara vez alcanza la altura de lo ideal; pero como medio para producir conocimiento a partir de un compromiso intenso e intersubjetivo, la práctica de la etnografía conserva un estatus

ejemplar. Más aún, si el trabajo de campo se identificó durante un tiempo con una disciplina específicamente occidental y con una ciencia totalizante de "antropología", esa asociación no es necesariamente permanente. Los estilos actuales de descripción cultural están históricamente limitados y se encuentran sufriendo importantes metamorfosis.

El desarrollo de la ciencia etnográfica no puede entenderse en último análisis prescindiendo de los debates políticos y epistemológicos más generales sobre la escritura y la representación de la alteridad. En esta discusión, sin embargo, he mantenido el foco sobre la antropología profesional, y específicamente en la etnografía a partir de 1950.[3] La actual crisis —o mejor, dispersión— de la autoridad etnográfica hace posible trazar un período aproximado, delimitado por los años 1900 y 1960, durante el cual se estableció una nueva concepción del trabajo de campo como la norma de la antropología europea y norteamericana. El trabajo de campo intensivo, llevado a cabo por especialistas entrenados en la universidad, emergió como una fuente de datos sobre los pueblos exóticos privilegiada y sancionada. La cuestión aquí no es que haya prevalecido un único método de investigación. La etnografía "intensiva" ha sido variadamente definida (compárese Griaule, 1957, con Malinowski, 1922: cap.1). Más aún, la hegemonía del trabajo de campo se estableció antes y más extensivamente en los Estados Unidos y en Inglaterra que en Francia. Los ejemplos más tempranos de Franz Boas y la expedición al Estrecho de Torres sólo fueron equiparados con retraso por la fundación del Institut d'Ethnologie en 1925 y con la publicitada Misión Dakar-Djibuti de 1932 (Karady, 1982; Jamin, 1982a, Stocking, 1983). Sin embargo, a mediados de la década de 1930 se podía hablar ya de un consenso internacional en pleno desarrollo: las abstracciones antropológicas válidas debían estar basadas, de ser posible, en descripciones culturales intensivas hechas por estudiosos calificados. A esta altura de las cosas el nuevo estilo se había hecho popular, y estaba institucionalizado y corporizado en prácticas textuales específicas.

Recientemente se ha hecho posible identificar y tomar una cierta distancia de estas convenciones.[4] Si la etnografía produce interpretaciones culturales a partir de intensas experiencias de investigación, ¿cómo es que la experiencia, no sujeta a reglas, se transforma en informe escrito autorizado? ¿Cómo es, precisamente, que un encuentro transcultural, locuaz y sobredeterminado, atravesado por relaciones de poder y desencuentros personales,

puede ser circunscrito como una versión adecuada de "otro mundo" más o menos discreto, compuesto por una autor individual?

Al analizar estas complejas transformaciones se debe tener en mente el hecho de que la etnografía está, desde el principio hasta el fin, atrapada en la red de la escritura. Esta escritura incluye, mínimamente, una traducción de la experiencia a una forma textual. Este proceso está complicado por la acción de múltiples subjetividades y de constricciones políticas que se encuentran más allá del control del escritor. En respuesta a estas fuerzas, la escritura etnográfica pone en juego una estrategia de autoridad específica. Esta estrategia ha involucrado, clásicamente, la pretensión —no cuestionada— de aparecer como la que proporciona la verdad en el texto. Una experiencia cultural compleja es enunciada por un individuo: *We the Tikopia* por Raymond Firth; *Nous avons mangé la forêt* por Georges Condominas; *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* por Margaret Mead; *Los nuer* por E.E. Evans-Pritchard.

El análisis que sigue localiza primero históricamente esta autoridad en el desenvolvimiento de una ciencia de la observación participante de nuestro siglo, y procede luego a una crítica de los supuestos subyacentes y a una revisión de prácticas textuales emergentes. Estas estrategias alternativas pueden percibirse en recientes experimentos por parte de los etnógrafos que, autoconscientemente, rechazan las escenas de representación cultural en el estilo del frontispicio de Malinowski. Están surgiendo diversas versiones seculares del atestado taller de escritura de Lafitau. En los nuevos paradigmas, la autoridad del escritor no aparece ya fascinada por figuras trascendentales, sea una deidad hebreo-cristiana o sus reemplazos del siglo XX, el Hombre y la Cultura. Nada perdura del tablado celestial , con excepción de la esfumada imagen del antropólogo en un espejo. El silencio del taller etnográfico ha sido quebrado por voces insistentes, heteroglóticas, por el raspar de otras plumas.[5]

*

Sobre el fin del siglo XIX nada garantizaba, a priori, el estatus del etnógrafo como el mejor intérprete de la vida nativa, en oposición al estatus del viajero y en especial del misionero y del administrador, algunos de los cuales habían estado en el campo mucho más tiempo y poseían mejores contactos de investigación y mejores habilidades lingüísticas. El desarrollo de la imagen del

trabajador de campo en América, desde Frank Hamilton Cushing (un excéntrico) hasta Margaret Mead (una figura nacional) es significativo. Durante este período se creó una forma particular de autoridad, una autoridad tanto validada científicamente como basada en una experiencia personal singular. Durante la década de 1920 Malinowski desempeñó un papel central en el establecimiento del crédito del trabajador de campo, y es bajo esta luz que debemos rememorar sus ataques a la competencia de los adversarios en el campo. Por ejemplo, el magistrado colonial Alex Rentoul, quien tuvo la temeridad de contradecir los hallazgos científicos concernientes a la concepción trobriandesa de la paternidad, fue excomulgado en las páginas de *Man* por su nada profesional "perspectiva de tribunal policíaco" (véanse Rentoul, 1931a, b; Malinowski, 1932). El ataque contra el amateurismo en el campo fue llevado más lejos aún por A. R. Radcliffe-Brown, quien, como lo ha mostrado Ian Langham, vino a epitomizar al profesional científico, descubridor de leyes sociales rigurosas (Langham, 1981: cap. 7). Lo que surgió durante la primera mitad del siglo XX junto al éxito del trabajo de campo profesional fue una fusión nueva de teoría general e investigación empírica, de análisis cultural con descripción etnográfica.

El trabajador de campo teórico reemplazó a la antigua división entre el "hombre sobre el terreno" (en palabras de James Frazer) y el sociólogo o el antropólogo en la metrópolis. Esta división del trabajo variaba en diferentes tradiciones nacionales. En los Estados Unidos, por ejemplo, Morgan poseía conocimiento personal de por lo menos algunas de las culturas que constituían la materia prima para sus síntesis sociológicas; y Boas, más bien tempranamente, hizo del trabajo de campo intensivo el sine qua non del discurso antropológico serio. En general, sin embargo, antes de que Malinowski, Radcliffe-Brown y Mead establecieran con éxito la norma del estudioso universitario que comprueba y deriva teoría a partir de una investigación de primera mano, prevalecía una economía del conocimiento etnográfico un tanto distinta. Por ejemplo, *The Melanesians* (1891) de R. H. Codrington es una compilación detallada de folklore y costumbres, extraída de un período de investigación relativamente extenso y basado en una intensiva colaboración con traductores e informantes indígenas. El libro no está organizado en torno de una "experiencia" de trabajo de campo, ni promueve una hipótesis interpretativa unificada, ya sea funcional, histórica o de otro tipo. Se conforma con generalizaciones de bajo nivel y con el amasado de un

rango ecléctico de información. Codrington es agudamente consciente del carácter incompleto de su conocimiento, y cree que una comprensión real de la vida nativa sólo se puede alcanzar después de una décadas de experiencia y estudio (págs. vi-vii). Esta comprensión de las dificultades que existen para entender el mundo de los pueblos extraños —los muchos años que se necesitan para aprender y desaprender, los problemas de la adquisición de una amplia competencia lingüística— tendió a dominar el trabajo de la generación de Codrington. Tales supuestos pronto serían desafiados por el relativismo más confiado del modelo malinowskiano. Los nuevos trabajadores de campo se distinguieron tajantemente de los "hombres sobre el terreno" que los habían precedido —el misionero, el administrador, el comerciante y el viajero— cuyo conocimiento de los pueblos indígenas, argumentaban, no estaba informado por buenas hipótesis científicas o por la suficiente neutralidad.

Antes del advenimiento de la etnografía profesional, escritores como J.F. McLennan, John Lubbock y E.B. Tylor habían procurado controlar la calidad de los informes en que se basaban sus síntesis antropológicas. Lo hacían por medio de los lineamientos del *Notes and Queries* y, en el caso de Tylor, cultivando relaciones de trabajo duraderas con sofisticados investigadores de campo tales como el misionero Lorimer Fison. Después de 1883, como nuevo catedrático de antropología en Oxford, Tylor alentó la reunión sistemática de datos etnográficos por profesionales calificados. El United States Bureau of Ethnology, ya comprometido en la empresa, proporcionó el modelo. Tylor se ocupó de fundar un comité para estudiar las tribus noroccidentales del Canadá, y el primer agente de ese comité que en el campo fue E.F. Wilson, con diecinueve años de experiencia como misionero entre los ojibwa. En poco tiempo éste fue reemplazado por Boas, un físico en proceso de convertirse a la etnografía profesional. George Stocking argumentó persuasivamente que el reemplazo de Wilson por Boas "marca el inicio de una importante fase en el desarrollo del método etnográfico británico: la recolección de datos por científicos naturales de formación académica que se definían a sí mismos como antropólogos, y que además estaban involucrados en la formulación y evaluación de teoría antropológica" (1983:74). Con las investigaciones tempranas de Boas y con el surgimiento en la década de 1980 de otros trabajadores de campo provenientes de las ciencias naturales, como A.C. Haddon y Baldwin Spencer, el movimiento hacia la etnografía profesional ya estaba

encaminado. La expedición al Estrecho de Torres de 1899 puede verse como una culminación del trabajo de esta "generación intermedia", como la llama Stocking. El nuevo estilo de investigación era claramente distinto del de los misioneros y del de otros aficionados en el campo, y formaba parte de una tendencia general a partir de Tylor a "establecer una unión más estrecha entre los componentes empíricos y teoréticos de una investigación antropológica" (1983:72).

El establecimiento de la observación participante intensiva como norma profesional, sin embargo, debía esperar aún a la cohorte malinowskiana. La "generación intermedia" de etnógrafos no se caracterizaba por vivir en un solo sitio durante un año o más, dominando la lengua vernácula y sometiéndose a una experiencia personal de aprendizaje comparable a una iniciación. No hablaban como portadores de la cultura, sino que retenían la instancia documental y observacional propia de los científicos naturales. La principal excepción antes de la tercera década del siglo, Frank Hamilton Cushing, siguió siendo un ejemplo aislado. Como lo ha sugerido Curtis Hinsley, el extenso estudio de primera mano de Cushing sobre los zuñi, su virtual absorción en su forma de vida, "suscita problemas de verificación y narratividad... Una comunidad de antropología científica construida sobre el modelo de otras ciencias requería un discurso de lenguaje común, canales de comunicación regular, y por lo menos un consenso mínimo acerca del método de evaluación" (1983: 66). La comprensión de los zuñi por parte de Cushing, intuitiva y excesivamente personal, no podía conferir autoridad científica.

Para decirlo esquemáticamente, antes de fines del siglo XIX, el etnógrafo y el antropólogo, el descriptor-traductor de costumbres y el constructor de teorías generales sobre la humanidad, eran distintas personas. (Un sentido claro de la *tensión* entre la etnografía y la antropología es importante si se quiere percibir correctamente la confluencia reciente —y quizá temporaria— entre ambos proyectos.) Malinowski nos ha dado la imagen del nuevo "antropólogo" infiltrado junto al fuego de la aldea, observando, escuchando y haciendo preguntas, registrando e interpretando la vida trobriandesa. La carta de fundación literaria de esta nueva autoridad es el primer capítulo de *Los Argonautas*, con sus fotografías prominentemente destacadas de la tienda del etnógrafo en medio de las viviendas de Kiriwina. La justificación metodológica más aguda de esta nueva modalidad se encuentra en *The Andaman Islanders* (1922) de Radcliffe-Brown. Los dos

libros se publicaron con menos de un año de diferencia. Y aunque sus autores desarrollaron estilos de trabajo de campo y concepciones de la ciencia cultural bien diferentes, ambos textos tempranos proporcionaron argumentos explícitos a favor de la especial autoridad del etnógrafo-antropólogo.

Malinowski, como lo muestran sus notas a la crucial introducción de *Los Argonautas,* estaba preocupado principalmente por el problema retórico de convencer a sus lectores de que los hechos que ponía ante ellos habían sido objetivamente adquiridos, y no eran creaciones subjetivas (Stocking, 1983: 105). Más aún, él era perfectamente consciente de que "en etnografía, a menudo hay una distancia enorme entre el material en bruto de la información —tal como se presenta al estudioso a través de sus propias observaciones, o de afirmaciones de los nativos, o del calidoscopio de la vida tribal— y la presentación definitiva y autorizada de los resultados" (Malinowski, 1922: 3-4). Stocking ha hecho un análisis preciso de los diversos artificios literarios de *Los Argonautas* (sus laboriosas construcciones narrativas, el uso de la voz activa para denotar el "presente etnográfico", las dramatizaciones ilusorias de la participación del autor en escenas de la vida de Trobriand), técnicas que Malinowski utilizó con el fin de que "su propia experiencia con los nativos [pueda] llegar a ser también la experiencia del lector" (Stocking, 1983: 106; véase también Payne 1981 y capítulo 3). Los problemas de narración y exposición que habían relegado a Cushing a la marginalidad profesional estaban bien presentes en el pensamiento de Malinowski. Esta ansiedad aparece reflejada en la masa de datos contenida en *Los Argonautas*, en sus sesenta y seis láminas fotográficas, en la hoy un tanto curiosa "Lista cronológica de los sucesos del kula presenciados por el autor", en la alternancia constante entre descripciones impersonales de conductas típicas y afirmaciones del tipo "Yo presencié..." y "Nuestro grupo, navegando desde el norte...".

Los Argonautas es simultáneamente una narración compleja de la vida de Trobriand y del trabajo de campo etnográfico. Es arquetípica de la generación de etnografías que establecieron con éxito la validez científica de la observación participante. La aventura de la investigación construida en *Los Argonautas*, en el popular trabajo de Mead sobre Samoa y en *We the Tikopia* [de R. Firth] devino una narrativa implícita subyacente a todos los informes profesionales sobre mundos exóticos. Si algunas etnografías posteriores no necesitaron incluir relatos

pormenorizados del trabajo de campo, fue porque tales relatos eran asumidos como supuestos, una vez que se afirmaban cosas tales como, por ejemplo, la simple frase de Godfrey Lienhardt al comienzo de la *Divinity and Experience* (1961: vii): "Este libro se basa en dos años de trabajo entre los dinka, distribuidos en el período entre 1947 y 1950".

En la década de 1920, el nuevo trabajador de campo-teórico llevó a su consumación un nuevo y poderoso género científico y literario, una descripción cultural sintética basada en la observación participante (Thornton, 1983). El nuevo estilo de representación dependió de innovaciones institucionales y metodológicas que soslayaron los obstáculos para un rápido conocimiento de otras culturas que habían preocupado a los mejores representantes de la generación de Codrington. Estos pueden ser brevemente resumidos:

En primer lugar, se legitimó la figura del trabajador de campo, tanto pública como profesionalmente. En el ámbito popular, figuras visibles tales como Malinowski, Mead y Marcel Griaule comunicaron una concepción de la etnografía como algo que era al mismo tiempo científicamente difícil y heroico. El etnógrafo profesional era entrenado en las últimas técnicas analíticas y modalidades de explicación científica. Esto confería una ventaja sobre los aficionados en el campo: el profesional podía afirmar que llegaba más rápidamente al corazón de una cultura, apropiándose de sus instituciones y estructuras esenciales. Una actitud prescrita de relativismo cultural distinguía al trabajador de campo de misioneros, administradores y otros cuya visión de los nativos era, presumiblemente, menos desapasionada, y que estaban preocupados por los problemas del gobierno o de la conversión. Además de la sofisticación científica y de la simpatía relativista, surgió toda una variedad de estándares normativos para esta nueva forma de investigación: el trabajador de campo debía vivir en la aldea nativa, usar la lengua vernácula, permanecer un tiempo suficiente (pero rara vez especificado), investigar ciertos temas clásicos, etcétera.

En segundo lugar, existía un acuerdo tácito de que el etnógrafo de nuevo estilo, cuya permanencia en el campo rara vez excedía los dos años, siendo con frecuencia mucho más breve, podía "usar" con eficiencia los lenguajes nativos sin "dominarlos". En un significativo artículo de 1939 Margaret Mead arguyó que el etnógrafo que siguiera la prescripción malinowskiana de evitar intérpretes y condujera su investigación en lengua vernácula no

necesitaba, de hecho, alcanzar el "virtuosismo" en las lenguas nativas, sino que podía "usar" la lengua local para realizar preguntas, mantener el rapport y arreglárselas con la cultura general, obteniendo buenos resultados de investigación en áreas de concentración particulares. Esto, en efecto, justificaba su propia práctica, la que giraba en torno de estadías relativamente breves y se focalizaba sobre dominios específicos, tales como la infancia o la "personalidad", focos que funcionarían como "tipos" para una síntesis cultural. Su actitud hacia el "uso" del lenguaje era ampliamente característica de una generación etnográfica que podía, por ejemplo, reputar como autorizado un estudio llamado *Los nuer*, basado en sólo once meses de investigación sumamente dificultosa. El artículo de Mead provocó una aguda respuesta de Robert Lowie (1940), escrita desde la perspectiva de la anterior tradición boasiana, de orientación más filológica. Pero ésta fue una reacción de la retaguardia; ya se había establecido en general la idea de que se podía realizar una investigación válida sobre la base de uno o dos años de familiaridad con una lengua vernácula extranjera (aun cuando, como sugería Lowie, nadie prestaría crédito a una traducción de Proust que estuviera basada en un conocimiento equivalente del francés).

En tercer lugar, la nueva etnografía estaba marcada por un énfasis creciente en el poder de la observación. La cultura se hallaba construida como un conjunto de conductas características, de ceremonias y de gestos susceptibles de registro y explicación por parte de un observador entrenado. Mead llevaba este punto más allá (ciertamente sus propios poderes de análisis visual eran extraordinarios). En líneas generales, el *observador* participante emergió como una norma de la investigación. Por supuesto, el trabajo de campo exitoso movilizaba un amplísimo rango de interacciones posibles, pero se acordó a lo visual una primacía distintiva: la interpretación estaba ligada a la descripción. Después de Malinowski, una sospecha general hacia los "informantes privilegiados" reflejó esta preferencia sistemática por las observaciones (metódicas) del etnógrafo en detrimento de las interpretaciones (interesadas) de las autoridades indígenas.

En cuarto lugar, ciertas abstracciones teóricas poderosas prometían ayudar a los etnógrafos académicos a "alcanzar el corazón" de una cultura más rápidamente, por ejemplo, que la realización de un extenso inventario de costumbres y creencias. Sin pasar años enteros tratando de conocer a los nativos y los detalles íntimos de sus complicadas lenguas y de sus hábitos, el in-

vestigador podría buscar más bien datos seleccionados que le permitieran dar cuenta de la armadura central o de la estructura de una totalidad cultural. El "método genealógico" de Rivers, y luego el modelo de la "estructura social" de Radcliffe-Brown, proporcionaban este tipo de atajo. Se podía, aparentemente, elicitar términos de parentesco sin un conocimiento profundo de la lengua vernácula local, y el rango de conocimiento contextual necesario era, de este modo, convenientemente limitado.

En quinto lugar, dado que la cultura considerada como una totalidad compleja, era siempre demasiado amplia como para dominarla en una investigación breve, el nuevo etnógrafo procuraba focalizarse temáticamente sobre instituciones particulares. El propósito no era contribuir a un inventario completo o a una exhaustiva descripción de costumbres, sino alcanzar la totalidad a través de una o más de sus partes. Ya he señalado el privilegio que durante un tiempo se concedió a la estructura social. Un ciclo de vida individual, un ritual complejo como el anillo de kula o la ceremonia de Naven, podían también servir al mismo efecto, al igual que categorías de conducta como la economía, la política y demás. En la instancia retórica prevalentemente sinecdóquica de la nueva etnografía, se asumía que las partes eran microcosmos o analogías de la totalidad. Esta disposición de primeros planos institucionales sobre un trasfondo cultural en el dibujo de un mundo coherente llevó por sí misma a convenciones literarias de tipo realista.

En sexto lugar, las totalidades así representadas tendían a ser sincrónicas, como que eran producto de una actividad de investigación de corto plazo. El trabajador de campo intensivo podía esbozar plausiblemente los contornos del "presente etnográfico": el ciclo de un año, una serie ritual, patrones de conducta típica. Introducir indagación histórica de largo alcance habría complicado hasta lo imposible la tarea del nuevo estilo de trabajo de campo. De este modo, cuando Malinowski y Radcliffe-Brown establecieron su crítica a la "historia conjetural" de los difusionistas, les resultó también fácil excluir los procesos diacrónicos como objetos del trabajo de campo, con las consecuencias que ya se han denunciado suficientemente.

*

Estas innovaciones sirvieron para validar una etnografía eficiente basada en la observación científica participante. Su efecto combinado se puede observar en lo que bien podría ser el *tour de*

force de la nueva etnografía, el estudio *Los nuer* de Evans-Pritchard, publicado en 1940. Basándose en once meses de investigación, conducida —como nos narra la notable introducción del libro— en condiciones casi imposibles, Evans-Pritchard fue capaz no obstante de componer un clásico. El había llegado a Nuerland en la retaguardia de una expedición militar punitiva, ante el requerimiento urgente del gobierno del Sudán anglo-egipcio. Fue objeto de constante e intensa sospecha. Sólo en los últimos meses pudo conversar efectivamente con informantes, quienes —nos dice— eran muy hábiles para evadir sus preguntas. En estas circunstancias, su monografía es una especie de milagro.

Mientras plantea exigencias muy limitadas y no hace ningún secreto de las restricciones que pesaron sobre su investigación, Evans-Pritchard se las ingenia para presentar su estudio como una demostración de la efectividad de la teoría. El enfoca su atención sobre la política y la "estructura social" de los nuer, analizada como un conjunto abstracto de relaciones entre segmentos territoriales, linajcs, grupos de edad y otras agrupaciones más fluidas. Este conjunto analíticamente derivado se destaca contra un telón de fondo compuesto de patrones migratorios, relaciones con el ganado, nociones de tiempo y espacio. Evans-Pritchard distingue tajantemente entre su método y lo que él llama documentación (malinowskiana) "fortuita". *Los nuer* no es un extenso compendio de observaciones y textos vernáculos en el estilo de *Los Argonautas* y *Los jardines de coral* de Malinowski. Evans-Pritchard argumenta rigurosamente que "los hechos sólo pueden ser seleccionados y ordenados a la luz de la teoría". La abstracción admitida de una estructura político-social ofrece el marco de referencia necesario. Si luego se me acusa de describir los hechos como ejemplificadores de mi teoría —continúa en una nota— quiere decir que se me ha comprendido (1969: 261).

En *Los nuer* Evans-Pritchard hace enérgicas vindicaciones del poder de las abstracciones científicas para enfocar la investigación y ordenar los datos complejos. A menudo el libro se presenta a sí mismo como una demostración más que como una descripción, pero no lo hace consistentemente: su argumentación teórica se encuentra circundada por evocaciones e interpretaciones de la vida nuer observadas y narradas con habilidad. Retóricamente, estos pasajes funcionan más que como una simple "ejemplificación", puesto que efectivamente implican a los lectores en la compleja subjetividad de la observación participante. Esto se

puede ver en un párrafo característico, que progresa a través de una serie de posiciones discursivas discontinuas:

> Es difícil encontrar una palabra inglesa que describa adecuadamente la posición social de los *diel* en una tribu. Los hemos llamado aristócratas, pero no desearíamos implicar que los nuer los consideran de rango superior, pues, como hemos declarado enfáticamente la sola idea de un hombre enseñoreándose sobre los demás les resulta repugnante. En general —luego calificaremos esta afirmación— los *diel* poseen más bien prestigio que rango y más bien influencia que poder. Si usted es un *dil* de la tribu en que vive, usted es más que un simple miembro de la tribu. Es uno de los dueños del país, de los sitios de la aldea, de las pasturas, los estanques de pesca y los manantiales. El resto de la gente vive allí en virtud de su casamiento en vuestro clan, la adopción de vuestro linaje o de algún otro lazo social. Usted es un líder de la tribu y el nombre del emblema de vuestro clan se invoca cuando la tribu va a la guerra. Dondequiera que haya un *dil* en la aldea, la aldea se arracima en torno de él como un rebaño alrededor del macho (1969: 215).

Las primeras tres frases se presentan como un argumento acerca de la traducción que, de pasada, atribuye sin embargo a los "nuer" un conjunto estable de actitudes (más adelante tengo otras cosas que decir sobre este estilo de atribución). Seguidamente, en las cuatro frases que comienzan con "Si usted es un *dil*...", la construcción en segunda persona reúne al lector y al nativo en una participación textual. La frase final ofrecida como la descripción directa de un evento típico (que el lector asimila ahora desde el punto de vista de un observador participante), evoca la escena por medio de metáforas nuer relativas al ganado. En las ocho frases del párrafo un argumento acerca de la traducción pasa, a través de una participación ficticia, a una fusión metafórica de descripciones culturales tanto externas como indígenas. La conjunción subjetiva de análisis abstracto y experiencia concreta se ha consumado.

Evans-Pritchard se alejará más tarde de la posición teórica de *Los nuer*, rechazando su reivindicación de la "estructura social" como un marco de referencia privilegiado. Cada uno de los "atajos" o "recetas" de trabajo de campo que ha enumerado ha sido y continúa siendo cuestionado. Desplegada en combinaciones múltiples de esas directivas, la autoridad del teórico-trabajador de

campo académico se estableció no obstante entre 1920 y 1950. Esta peculiar amalgama de experiencia personal intensa y análisis científico (entendida en este período simultáneamente como rito de pasaje y como laboratorio) emergió como un método: la observación participante. Aunque entendido de diversas maneras y hoy discutido en muchos ámbitos, este método sigue siendo el principal rasgo distintivo de la antropología profesional. Su compleja subjetividad se reproduce rutinariamente en la escritura y en la lectura de las etnografías.

*

"Observación participante" sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el "adentro" y el "afuera" de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios. De esta manera los sucesos particulares adquieren una significación más profunda o más general, reglas estructurales, etcétera. Literalmente entendida, la observación participante es una fórmula paradójica y equívoca; pero se la puede tomar en serio si se la reformula en términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación. Así es como lo han reafirmado los más persuasivos entre los recientes defensores del método, situándose en la tradición que lleva desde Wilhelm Dilthey, vía Max Weber, a los antropólogos de los "símbolos y significados", como Clifford Geertz. Sin embargo, cuando de reclamos de autoridad se trata se han acordado diferentes énfasis a la experiencia y a la interpretación. En los últimos años ha habido un marcado cambio de énfasis en detrimento de aquélla y en beneficio de ésta. Esta sección y la que sigue explotarán las reivindicaciones más bien diferentes de la experiencia y de la interpretación, así como su interrelación cambiante.

El prestigio creciente del teórico-trabajador de campo disminuyó el interés (sin eliminarlo del todo) hacia cierto número de procesos y mediadores que habían predominado en métodos anteriores. Hemos visto cómo el dominio del lenguaje se definió en un nivel de uso adecuado para amasar un discreto volumen de datos en un período limitado de tiempo. Se relegaron los trabajos de transcripción y traducción textual y el rol dialógico crucial de intérpretes y de "informantes privilegiados" a un estatus secundario, y a veces incluso menospreciado. El trabajo de campo se

centró en la *experiencia* del estudioso observador-participante. Apareció una imagen bien delineada, una narrativa, la del extranjero que penetra en una cultura, arrostrando una especie de iniciación que conduce al rapport (en su expresión mínima, aceptación y empatía, aunque habitualmente implica algo que se parece a la amistad). De esta experiencia emerge, de maneras no especificadas, un texto representacional escrito por el observador-participante. Como veremos, esta versión de la producción textual oscurece tanto como revela. Pero su principal supuesto es digno de ser tomado en serio: que la experiencia del investigador puede servir como la fuente de la autoridad en el trabajo de campo.

La autoridad experiencial se basa en un "sentimiento" hacia el contexto extraño, una especie de sentido común acumulado y una sensibilidad hacia el estilo de un pueblo o de un lugar. Tal concepción es frecuentemente explícita en los textos de los observadores participantes más tempranos. La pretensión de Margaret Mead de captar el principio subyacente o ethos de una cultura mediante una exaltada sensibilidad hacia la forma, el tono, el gesto y los estilos de conducta, y el énfasis de Malinowski en su vida en la aldea y en la comprensión derivada de los "imponderabilia" de la existencia cotidiana, son, en este sentido, casos prominentes. Muchas etnografías —*Forest People* (1962) de Colin Turnbull, por ejemplo— están vertidas en modo experiencial, priorizando por encima de cualquier hipótesis de investigación específica y de cualquier método, el "yo estuve allí" del etnógrafo como poseedor de conocimientos de primera mano y como participante.

Por supuesto, es difícil decir mucho acerca de la experiencia. Como la "intuición", es algo que uno posee o no, y su invocación a menudo huele a mistificación. No obstante, está claro que uno debería resistir la tentación de traducir toda experiencia significativa en interpretación. Si bien ambas están recíprocamente relacionadas, no son idénticas. Tiene sentido mantenerlas aparte, aunque más no sea porque muchas veces se recurre a la experiencia para otorgar validez a la autoridad etnográfica.

La defensa más seria del papel de la experiencia en las ciencias históricas y culturales está contenida en la noción general de *Verstehen*.[6] En la influyente concepción de Dilthey (1914), la posibilidad de comprender a los otros surge inicialmente del simple hecho de la coexistencia en un mundo compartido; pero este mundo experiencial, sustrato intersubjetivo para las for-

mas objetivas del conocimiento, es precisamente lo que falta o lo que es problemático para un antropólogo que ingresa en una cultura extraña. Por ello, durante los primeros meses en el campo (y también, por cierto, a lo largo de toda la investigación), lo que tiene lugar es un aprendizaje del lenguaje, en el sentido más amplio de esta expresión. Se debe establecer y re-establecer lo que Dilthey llama "esfera común", constituyendo un mundo experiencial compartido en relación con el cual habrán de construirse todos los "hechos", "textos", "sucesos" y sus interpretaciones. Este proceso de internarse en un universo expresivo extraño es siempre de naturaleza subjetiva, pero pronto se establece una dependencia entre él y lo que Dilthey llama "expresiones permanentemente fijas", formas estables a las que la comprensión puede retornar. La exégesis de estas formas fijas proporciona los contenidos de todo conocimiento histórico-cultural sistemático. Y es de esta manera que la experiencia queda estrechamente ligada a la interpretación. Dilthey es, entre paréntesis, uno de los primeros teóricos modernos que compararon la comprensión de las formas culturales a la lectura de "textos". Pero esta especie de lectura o exégesis no puede sobrevenir sin una participación personal intensa, un activo "sentirse en casa" en un universo común.

Siguiendo a Dilthey, la "experiencia" etnográfica se puede ver como la constitución de un mundo significativo común, basado en estilos intuitivos de sentimiento, percepción y conjetura. Esta actividad se sirve de indicios, trazos, gestos y fragmentos de sentido previos al desarrollo de interpretaciones estables. Tal forma fragmentaria de experiencia se puede clasificar como estética y/o adivinatoria. Aquí sólo podemos dedicar unas pocas palabras a tales estilos de comprensión en relación con la etnografía. La revisión de A.L. Kroeber (1931) sobre *Growing Up in New Guinea* de Margaret Mead proporciona una oportuna evocación de ese modo estético:

> Ante todo, está claro que ella posee en un grado superlativo las facultades de percibir prestamente las corrientes principales de una cultura que chocan contra los individuos, y de delinearlas en cuadros compactos de sorprendente agudeza. El resultado es una representación de una intensidad extraordinaria, semejante a la vida. Obviamente, un don de sensacionalismo intelectualizado pero poderoso subyace a esta capacidad; obviamente, también, un alto orden de intuitividad, en el sentido de habilidad

para completar una pintura convincente a partir de indicios, puesto que indicios es lo que algunos de sus datos pueden llegar a ser, con sólo seis meses para aprender una lengua y penetrar en las intimidades de toda una cultura, especializándose además en conducta infantil. De todas maneras, esta pintura, hasta donde se puede apreciar, parece a este crítico enteramente satisfactoria, así como es digna de admirar la certeza de su intuición y la eficacia de sus pinceladas descriptivas (pág. 248).

Una formulación diferente aparece en *Do Kamo: Person and Myth in the Melanesian World* (1937) de Maurice Leenhardt, un libro que en su modo de exposición a veces críptico requiere de sus lectores la misma clase de percepción estética y gestáltica en la que tanto Mead como Leenhardt sobresalieron. El respaldo de Leenhardt a esta estrategia es muy importante, puesto que dada su experiencia de campo extremadamente prolongada y su cultivo profundo de un lenguaje melanesio, su "método" no puede verse como una racionalización de la etnografía de corto plazo: "En realidad, nuestro contacto con otro no se logra a través del análisis. Más bien, aprehendemos al otro en su integridad. Desde el principio, podemos esbozar nuestra visión de él utilizando un bosquejo o un detalle simbólico que contiene una totalidad en sí mismo y que evoca la verdadera forma de su ser. Esto último es lo que se nos escaparía si nos acercáramos a nuestro prójimo usando sólo las categorías de nuestro intelecto" (pág. 2).

Las investigaciones de Carlo Ginzburg (1980) sobre la compleja tradición de la adivinación proporcionan otra forma de tomar la experiencia en serio como una fuente de conocimiento etnográfico. Su investigación abarca desde las tempranas interpretaciones de los cazadores sobre las huellas de los animales hasta las formas de predicción en la Mesopotamia, el desciframiento de síntomas en la medicina hipocrática, la focalización en los detalles para detectar falsificaciones artísticas, Freud, Sherlock Holmes y Proust. Estos estilos de adivinación no extáticos captan relaciones de significación circunstanciales y específicas y se basan en corazonadas, en la lectura de indicios aparentemente dispersos y en "coincidencias". Ginzburg propone su modelo de "conocimiento conjetural" como un modo de comprensión abductivo, disciplinado y no generalizador, que es de importancia central, aunque no reconocida, en las ciencias culturales. Se lo puede agregar a un almacén de recursos más bien magro, para comprender rigurosa-

mente cómo se siente uno en una situación etnográfica nada familiar.

Precisamente porque es difícil restringir, la "experiencia" ha servido como una garantía efectiva de la autoridad etnográfica. Hay, por supuesto, una ambigüedad notable en este término. La experiencia evoca una presencia participatoria, un contacto sensitivo con el mundo a comprender, un rapport con su gente, una tangibilidad de percepción. También sugiere un conocimiento acumulativo, en profundización constante ("sus diez años de experiencia en Nueva Guinea"). Los sentidos trabajan en conjunto para autorizar una sensibilidad o una propensión real pero inefable del etnógrafo hacia "su" pueblo. Hay que subrayar, sin embargo, que este "mundo", cuando se lo concibe como una creación experiencial, es subjetivo, y no dialógico o intersubjetivo. El etnógrafo acumula conocimiento personal sobre el campo (la forma posesiva *mi pueblo* se ha utilizado familiarmente hasta hace poco en círculos antropológicos, pero la frase significa en efecto "mi experiencia").

*

Es comprensible, dada su vaguedad, que los criterios experienciales de autoridad —las creencias no examinadas sobre el "método" de la observación participante, sobre el poder de la empatía, el rapport, etc.— hayan sido objeto de crítica por parte de antropólogos hermenéuticamente sofisticados. El segundo momento de la dialéctica de la experiencia y la interpretación ha merecido una atención y una elaboración crecientes (véanse, por ejemplo: Geertz, 1973, 1976; Rabinow y Sullivan, 1979; Winner, 1976; Sperber, 1981). La interpretación, basada en un modelo filológico de la "lectura" textual, ha surgido como una alternativa sofisticada a los reclamos, ahora evidentemente ingenuos, de la autoridad experiencial. La antropología interpretativa desmitifica gran parte de lo que anteriormente permanecía no cuestionado en la construcción de las narrativas, los tipos, las observaciones y las descripciones etnográficas. Contribuye a una visibilidad creciente de los procesos creativos (y en un amplio sentido, poéticos) por medio de los cuales se inventan y se tratan como significativos los objetos "culturales".

¿Qué involucra mirar a la cultura como un conjunto de textos a interpretar? Paul Ricoeur, en su ensayo "El modelo del texto: La acción significativa considerada como texto" (1971), proporcio-

na una exposición clásica del asunto. Clifford Geertz, en un puñado de discusiones estimulantes y sutiles, ha adaptado la teoría de Ricoeur al trabajo de campo antropológico (1973: cap.1). La "textualización" se entiende como prerrequisito de la interpretación, la constitución de las "expresiones fijas" de Dilthey. Es el proceso a través del cual la conducta no escrita, el habla, las creencias, la tradición oral y el ritual son caracterizados como un corpus, como un conjunto potencialmente significativo separado de toda situación discursiva o performativa inmediata. En el momento de la textualización este corpus significativo asume una relación más o menos estable con un contexto; ya estamos familiarizados con los resultados de este proceso, a través de lo que se conoce como descripción densa etnográfica. Por ejemplo, decimos que una determinada institución o un segmento de conducta es típico de (o es un elemento comunicativo en el interior de) una cultura circundante, cuando la famosa riña de gallos de Geertz (1973: cap. 15) deviene un locus intensamente significante de la cultura balinesa. Se crean campos de sinécdoques en los que las partes están relacionadas con las totalidades, y en los que la totalidad (lo que a menudo llamamos cultura) es constituida.

Ricoeur no otorga en realidad ningún privilegio a las relaciones parte-todo y a los tipos específicos de analogías que constituyen las representaciones funcionalistas o realistas. Simplemente postula una relación necesaria entre texto y "mundo". Un mundo no puede ser aprehendido directamente; siempre se lo infiere sobre la base de sus partes, y esas partes deben ser arrancadas conceptual y perceptualmente del flujo de la experiencia. De esta manera, la textualización genera sentido a través de un movimiento circular que primero aísla y luego contextualiza una cosa o un suceso en la realidad que lo engloba. Se genera un modo familiar de autoridad que afirma representar mundos discretos, significativos. La etnografía es la interpretación de las culturas.

Un segundo paso fundamental en el análisis de Ricoeur es su exposición de los procesos mediante los cuales un "discurso" se vuelve texto. El discurso, según la clásica discusión de Emile Benveniste (1971: 217-230), es un modo de comunicación en el cual la presencia del sujeto hablante y de la situación inmediata de la comunicación es intrínseca. El discurso está marcado por pronombres (pronunciados o implícitos), *yo* y *tú*, y por indicadores deícticos —*éste, aquél, ahora,* etcétera— que señalan la instancia presente del discurso más que algo que se encuentra más

allá de él. El discurso no trasciende la ocasión específica en la cual un sujeto se apropia de los recursos del lenguaje para comunicarse dialógicamente. Ricoeur afirma que el discurso no puede ser interpretado de la manera abierta, potencialmente pública en que se "lee" un texto. Para comprender el discurso "usted tiene que haber estado allí", en presencia del sujeto discursivo. Pues para que el discurso llegue a ser texto, debe devenir "autónomo", en términos de Ricoeur, separado de una elocución y de una intención autoral específicas. La interpretación no es interlocución. No depende de estar o no en presencia de un hablante.

La relevancia de esta distinción para la etnografía es quizá demasiado obvia. El etnógrafo siempre termina yéndose, llevándose textos para su interpretación ulterior (y entre esos "textos" llevados podemos incluir memorias: sucesos pautados, simplificados, arrancados del contexto inmediato para ser interpretados en la reconstrucción y en la descripción posterior). El texto, a diferencia del discurso, puede viajar. Si bien mucha escritura etnográfica se produce en el campo, la composición concreta de una etnografía se hace en cualquier parte. Los datos constituidos en condiciones discursivas y dialógicas sólo pueden ser objeto de apropiación en una forma textualizada. Los sucesos de la investigación y los encuentros se transforman en notas de campo. Las experiencias se transforman en narrativas, acometimientos significativos o ejemplos.

Esta traducción de la experiencia de investigación posee consecuencias importantes para la autoridad etnográfica. Los datos así reformulados no necesitan comprenderse como la comunicación de personas específicas. La explicación de un informante o la descripción de una costumbre no necesitan exponerse en una forma que incluya el mensaje "él dijo tal y tal cosa". Un ritual textualizado o un suceso ya no se encuentra estrechamente encadenado a la producción de ese suceso por parte de actores específicos. En vez de eso, los textos se transforman en evidencia de un contexto envolvente, de una realidad "cultural". Más aún, como los autores y actores específicos han sido separados de sus producciones, se tiene que inventar un "autor" generalizado para dar cuenta del mundo o del contexto dentro del cual se han reubicado funcionalmente los textos. Este autor generalizado recibe una variedad de nombres: el punto de vista de los nativos, "los trobriandeses", "los nuer", "los dogon" u otras expresiones similares que aparecen en las etnografías. "Los balineses" funcionan como autor de la riña de gallos textualizada de Geertz.

El etnógrafo disfruta entonces de una relación especial con un origen cultural o un "sujeto absoluto" (Michel-Jones 1978: 14). Es tentador comparar al etnógrafo con el intérprete literario (y esta comparación se está volviendo cada vez más un lugar común), y aun más específicamente con el crítico tradicional, quien concibe su trabajo como la ubicación de los significados ingobernables de un texto en el marco de una intención coherente particular. Al representar a los nuer, los trobriandeses o los balineses como sujetos totales, fuentes de una intención significativa, el etnógrafo transforma las ambigüedades de la situación de investigación y las diversidades de significado en un retrato integrado. Es importante, sin embargo, tomar nota de lo que se ha perdido de vista. El proceso de investigación ha quedado separado del texto que genera y del mundo ficticio que ese texto evoca. La realidad de las situaciones discursivas y de los interlocutores individuales ha sido filtrada. Pero los informantes —junto con las notas de campo— son intermediarios cruciales, típicamente excluidos de las etnografías autorizadas. Los aspectos dialógicos y situacionales de la interpretación etnográfica tienden a desvanecerse del texto representativo final. No se desvanecen del todo, desde ya; existen *topoi* aprobados para retratar el proceso de investigación.

Cada vez nos resultan más familiares las narraciones sobre el trabajo de campo (un subgénero todavía clasificado como subjetivo, "soft" o no científico); pero aun en las etnografías clásicas, existen "leyendas de rapport" que narran, de una manera más o menos estereotipada, la obtención del estatus pleno de observador participante. Estas leyendas pueden ser elaboradas o dichas al pasar, ingenuas o irónicas. Normalmente muestran la ignorancia inicial del etnógrafo, la falta de comprensión y de contactos, con frecuencia una especie de estatus infantil dentro de la cultura. En la *Bildungsgeschichte* de la etnografía, estas situaciones de inocencia o de confusión son reemplazadas por un conocimiento adulto, seguro, desengañado. Podemos citar nuevamente la riña de gallos de Geertz, donde una alienación inicial respecto de los balineses, un confuso estatus de "no persona", se transforma gracias a la elocuente fábula de la batida policial con escenas de complicidad[4] (1973: 412-417). La anécdota establece una presunción de conectividad, la cual permite al escritor en sus análisis posteriores funcionar como un exégeta omnipresente y dotado de conocimiento y como un portavoz. Este intérprete sitúa el deporte ritual como un texto en un mundo contextual y "lee" brillantemente sus significados culturales.

La abrupta desaparición de Geertz en su rapport, la cuasiinvisibilidad de la observación participante, son paradigmáticas. Aquí Geertz se sirve de una convención establecida para escenificar el logro de la autoridad etnográfica. Como consecuencia, rara vez nos damos cuenta del hecho de que una parte esencial de la construcción de la riña de gallos como texto es dialógica: el autor hablando cara a cara con los balineses particulares, más que leyendo la cultura "por encima de los hombros" (1973:452).

*

La antropología interpretativa, al mirar a las culturas como ensamblados de textos unidos, vaga y a veces contradictoriamente, y al subrayar la poiesis inventiva que opera en todas las representaciones colectivas, ha contribuido significativamente a la desfamiliarización de la autoridad etnográfica. Sin embargo, por lo que tiene en común con la corriente principal realista, no escapa a la censura general por parte de aquellos críticos de la representación "colonial" que, desde 1950, han rechazado los discursos que retratan las realidades culturales de otros pueblos sin poner su propia realidad en tela de juicio. En las críticas tempranas de Michel Leiris, y luego de Jacques Maquet, en Talal Asad y en muchos otros, se ha puesto de manifiesto la naturaleza no recíproca de la interpretación etnográfica (Leiris, 1950; Maquet, 1964; Asad, 1973). De aquí en más, ni la experiencia ni la actividad interpretativa del investigador científico se pueden considerar inocentes. Se hace necesario concebir la etnografía no como la experiencia y la interpretación de "otra" realidad circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva que involucra por lo menos a dos, y habitualmente a más sujetos conscientes y políticamente significantes. Los paradigmas de la experiencia y de la interpretación están dejando el paso a los paradigmas discursivos del diálogo y la polifonía. Las secciones restantes de este capítulo revisarán estos modos emergentes de la autoridad.

Un modelo discursivo de la práctica etnográfica sitúa en primer plano la intersubjetividad de toda elocución, junto con su contexto performativo inmediato. El trabajo de Benveniste sobre el rol constitutivo de los pronombres personales y de la deixis subraya precisamente estas dimensiones. Cada uso de *yo* presupone un *tú*, y cada instancia de discurso está inmediata-

mente ligada a una situación compartida específica: no hay significado discursivo, entonces, sin interlocución y contexto. La relevancia de este énfasis para la etnografía es evidente. El trabajo de campo se compone significativamente de sucesos lingüísticos; pero el lenguaje, según Bajtín, está en el límite entre uno mismo y el otro. La mitad de la palabra es del otro". El crítico ruso urge a repensar el lenguaje en términos de situaciones discursivas específicas: "No existen —escribe— palabras y formas 'neutras', palabras y formas que puedan no pertenecer a 'ninguno'; el lenguaje ha sido poseído por completo por intenciones y acentos". Las palabras de la escritura etnográfica, por lo tanto, no se pueden construir como si fueran monológicas, como afirmaciones autoritarias sobre, o como interpretaciones de una realidad abstracta y textualizada. El lenguaje de la etnografía está afectado por otras subjetividades y por resonancias contextuales específicas, puesto que todo lenguaje, en la concepción de Bajtín, es "una concreta visión heteroglósica del mundo" (1953: 293).

Las formas de escritura etnográfica que se presentan a sí mismas en un modo "discursivo" tienden a ocuparse de la representación de los contextos de la investigación y de las situaciones del diálogo. De esta manera, un libro como *Reflections on Fieldwork in Morocco* (1977) de Paul Rabinow, se ocupa de la representación de una situación de estudio específica (una serie de tiempos y lugares restringentes) y (de una manera un tanto ficcionalizada) de una secuencia de interlocutores individuales. Por cierto, todo un nuevo subgénero de "relatos de trabajo de campo" (del cual Rabinow es uno de los más vigorosos) se sitúa en el interior del paradigma discursivo de la escritura etnográfica. *Les mots, la mort, les sorts* (1977) de Jeanne Favret-Saada, es un experimento insistente, autoconsciente, de etnografía en modo discursivo.[7] Ella afirma que el suceso de interlocución siempre asigna al etnógrafo una posición específica en un tejido de relaciones intersubjetivas. No hay puntos neutrales en el campo de fuerza de las posiciones discursivas, en una matriz de relaciones cambiantes de *yos y tús*.

Numerosos trabajos recientes han escogido presentar los procesos discursivos de la etnografía en forma de un diálogo entre dos individuos. *Dialogue des femmes en ethnologie* (1977) de Camille Lacoste-Dujardin, *The Headman and I* (1978) de Jean-Paul Dumont y *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman* (1981) de Marjorie Shostak son ejemplos notorios. El modo

dialógico es defendido con considerable sofisticación en otros dos textos. El primero, las reflexiones teóricas de Kevin Dwyer sobre "la dialógica de la etnología", surge de una serie de entrevistas con un informante clave y justifica la decisión de Dwyer de estructurar su etnografía en forma de un registro casi literal de esos intercambios (1977, 1979, 1982). El segundo trabajo, más complejo, es *Tuhami: Portrait of a Moroccan* de Vincent Crapanzano, otro relato de una serie de intercambios que rechaza cualquier separación tajante de un sujeto interpretante y otro textualizado (1980; véase también 1977). Tanto Dwyer como Crapanzano sitúan la etnografía en un proceso de diálogo en el que los interlocutores negocian activamente una visión compartida de la realidad. Crapanzano argumenta que esta construcción mutua debe estar operando en todo encuentro etnográfico, pero que los participantes tienden a presuponer que ellos simplemente prestan aquiescencia a la realidad de sus contrapartes. De esta manera, por ejemplo, el etnógrafo de los isleños trobriandeses no fragua abiertamente una versión de la realidad en colaboración con sus informantes, sino que más bien interpreta el "punto de vista trobriandés". Crapanzano y Dwyer ofrecen intentos sofisticados para romper con esta convención literaria y hermenéutica. En el proceso, la autoridad del etnógrafo como narrador e intérprete resulta alterada. Dwyer propone una hermenéutica de la "vulnerabilidad", subrayando las rupturas del trabajo de campo, la posición dividida y el imperfecto control del etnógrafo. Tanto Crapanzano como Dwyer buscan representar la experiencia de investigación de manera que dejan al descubierto la textura textualizada del otro y también la del sujeto que interpreta.[8] (Aquí las etimologías son evocativas: la palabra *texto* está relacionada, como bien se sabe, con el tejido; *vulnerabilidad* con hender o herir, en este caso, la revelación de una autoridad cerrada.)

El modelo de diálogo subraya precisamente esos elementos discursivos —circunstanciales e intersubjetivos— que Ricoeur había excluido de su modelo del texto. Pero si la autoridad interpretativa se basa en la exclusión del diálogo, lo inverso también es verdad: una autoridad puramente dialógica reprimiría el hecho inescapable de la textualización. Mientras que las etnografías modeladas como encuentros entre dos individuos pueden dramatizar con éxito el toma y daca intersubjetivo del trabajo de campo e introducir un contrapunto de voces autorales, ellas siguen siendo *representaciones* del diálogo.

Como textos, esas etnografías no serían de estructura dialógica, pues como ha señalado Steven Tyler (1981), aunque Sócrates aparece como un participante descentrado en sus encuentros, Platón retiene todo el control del diálogo. Este desplazamiento, pero no eliminación, de la autoridad monológica es característico de toda estrategia que retrate al etnógrafo como un personaje discreto en la narrativa del trabajo de campo. Aún más, existe frecuentemente una tendencia en la ficción dialógica a hacer aparecer al interlocutor del etnógrafo como representativo de su cultura —un tipo, en el lenguaje del realismo tradicional— a través del cual se revelan los procesos sociales generales.[9] Tal retrato reinstaura la autoridad interpretativa sinecdóquica por la cual el etnógrafo lee un texto en relación con el contexto, constituyendo así un "otro" mundo significativo. Si bien es difícil para los retratos dialógicos evitar los procedimientos de tipificación, ellos pueden, hasta un grado significativo, resistir el impulso hacia la representación autoritaria del otro. Esto se debe a su habilidad para mantener ficcionalmente la extrañeza de la otra voz y conservar la perspectiva de las contingencias específicas del intercambio.

*

Decir que una etnografía está compuesta de discursos y que sus distintos componentes se hallan dialógicamente relacionados, no es lo mismo que decir que su forma textual debería ser la de un diálogo literal. Tal como Crapanzano reconoce en *Tuhami*, un tercer participante, real o imaginado, debe funcionar como mediador en cualquier encuentro entre dos individuos (1980: 147-151). El diálogo ficcional es de hecho una condensación, una representación simplificada de complejos procesos multívocos. Una manera alternativa de representar esta complejidad discursiva es comprender el curso general de la investigación como una negociación continua. El caso de Marcel Griaule y los dogon es bien conocido y particularmente claro. El relato de Griaule sobre su instrucción en la sabiduría cosmológica dogon, *Dios de agua* (1948a), fue un temprano ejercicio en narración etnográfica dialógica. Más allá de esta ocasión interlocucional específica, sin embargo, se estaba desarrollando un proceso más complejo, pues es evidente que el contenido y la regulación temporal de la investigación a largo plazo del equipo de Griaule era controlada de cerca y moldeada significativamen-

te por las autoridades tribales dogon. Esto no es nuevo. Muchos etnógrafos han comentado las formas, a la vez sutiles y vocingleras, en que su investigación era dirigida o circunscrita por sus informantes. En su sugestivo análisis sobre estas cuestiones, Ioan Lewis (1973) llega a considerar la antropología como una forma de "plagio".

El toma y daca de la etnografía está claramente retratado en un estudio de 1980, notable por su presentación en un único trabajo de una realidad extraña interpretada *y* del proceso de investigación en sí mismo: *Ilongot Headhunting* de Renato Rosaldo. Rosaldo llega a las tierras altas de Filipinas pretendiendo escribir un estudio sincrónico de la estructura social; pero una y otra vez, pese a sus objeciones, es forzado a escuchar interminables relatos ilongot sobre su historia local. Con dudas, mecánicamente, como en una especie de trance de monotonía, transcribe esas historias, llenando libreta tras libreta con lo que él considera textos disponibles. Sólo después de abandonar el campo, y tras un largo proceso de reinterpretación (un proceso que se hace manifiesto en la etnografía), Rosaldo se da cuenta de que esos oscuros cuentos le proporcionan su tópico definitivo, el sentido ilongot, culturalmente distintivo, de la narrativa y la historia. La experiencia de Rosaldo en lo que puede llamarse "escritura directa" plantea agudamente una cuestión fundamental: ¿Quién es en realidad el autor de las notas de campo?

Esta cuestión es delicada y merece un estudio sistemático. Pero hemos dicho lo suficiente como para establecer que el control indígena sobre el conocimiento que se adquiere en el campo puede ser considerable, y, aún determinante. La escritura etnográfica actual está buscando nuevas formas para representar adecuadamente la autoridad de los informantes. Existen pocos modelos disponibles; pero vale la pena reconsiderar las antiguas compilaciones textuales de Boas, Malinowski, Leenhardt y otros. En esas obras el género etnográfico no se había unificado en torno de la moderna monografía interpretativa, estrechamente identificada con una experiencia personal de trabajo de campo. Podemos contemplar una modalidad etnográfica que no es autoritaria de esas maneras específicas que están ahora política y epistemológicamente en entredicho. Esas viejas colecciones incluyen textos virtualmente o en gran parte escritos por los propios informantes. Uno piensa en el de George Hunt en la etnografía de Boas, o en los quince "transcriptores" enumerados en los *Documents néo-calédoniens* (1932) de Leenhardt.[10]

Malinowski es un complejo caso de transición. Sus etnografías reflejan la coalescencia incompleta de la monografía moderna. Si bien él fue centralmente responsable de la unión de descripción y teoría en la autoridad del trabajador de campo profesional, Malinowski incluyó de todas formas material que no apoyaba directamente su propio sesgo interpretativo. En los numerosos mitos y encantamientos dictados que llenan sus libros, publicó muchísimos datos que él reconocidamente no comprendió. El resultado de ello fue un texto abierto, sujeto a múltiples reinterpretaciones. Vale la pena comparar esos viejos compendios con la etnografía de modelo reciente, cuya cita evidencia el apoyo a una interpretación focalizada pero muy poco más.[11] En la monografía moderna y autoritaria no existen, en efecto, más voces sonoras que la del escritor; pero en *Los Argonautas* (1922) y en *Los jardines de coral* (1935) leemos página tras página de hechizos mágicos, ninguno de ellos, en un sentido esencial, expresado en las palabras del etnógrafo. Estos textos dictados, en todo excepto en su inscripción física, han sido escritos por trobriandeses específicos y sin nombre. Ciertamente, cualquier exposición etnográfica de alguna extensión incluye rutinariamente en sí misma una diversidad de descripciones, transcripciones e interpretaciones debidas a una variedad de "autores" indígenas.

¿Cómo es que estas presencias autorales se tornan manifiestas?

*

Un punto de vista útil —si bien extremo— lo proporciona el análisis de Bajtín sobre la novela "polifónica". Una condición fundamental del género, asegura, es que éste representa sujetos hablantes en un campo de discursos múltiples. La novela está inextricablemente comprometida con la heteroglosia, a la que ella misma pone en acción. Para Bajtín, preocupado por la representación de totalidades no homogéneas, no hay mundos culturales o lenguajes integrados. Todo intento de postular tales unidades abstractas es un artificio del poder monológico. Una "cultura" es, concretamente, un diálogo abierto y creativo de subculturas, de propios y extraños, de facciones diversas. Un "lenguaje" es el juego interactivo y la contienda de dialectos regionales, jergas profesionales, lugares comunes genéricos, el habla de diferentes grupos de edad, individuos, etcétera. Para Bajtín la novela polifónica

no es un *tour de force* de totalización cultural o histórica (como han argumentado críticos realistas como Georg Lukács o Erich Auerbach) sino más bien un escenario carnavalesco de diversidad. Bajtín descubre un espacio textual donde se pueden acomodar la complejidad discursiva y la interacción dialógica de voces. En las novelas de Dostoyevski o de Dickens él valora precisamente su resistencia a la totalidad y su novelista ideal es un ventrílocuo, en el habla del siglo XIX un "polifonista". "El hace de policía en diferentes voces", exclama admirativamente un oyente refiriéndose al niño Sloppy en *Our Mutual Friend*. Pero Dickens el actor, el ejecutante verbal y el polifonista debe ser contrastado con Flaubert, el maestro del control autoral, quien se movía como Dios entre los pensamientos y sentimientos de sus personajes. La etnografía, igual que la novela, lucha con estas alternativas. El etnógrafo ¿retrata lo que los nativos piensan por medio de un "estilo indirecto libre" flaubertiano, un estilo que suprime la cita directa en favor de un discurso controlado que es siempre más o menos el del autor? (Dan Sperber, 1981, tomando a Evans-Pritchard como ejemplo, ha mostrado convincentemente que el *style indirect* es por cierto el modo preferido de la interpretación etnográfica.) ¿O más bien el relato de otras subjetividades requiere una versión que sea estilísticamente menos homogénea, llena de "diferentes voces" de Dickens?

Algún uso del estilo indirecto es inevitable, a menos que la novela o la etnografía se compongan enteramente de citas, algo que teóricamente es posible pero rara vez se ha intentado.[12] En la práctica, sin embargo, la etnografía y la novela recurren al estilo indirecto en diferentes niveles de abstracción. No necesitamos preguntar cómo es que Flaubert sabe lo que piensa Emma Bovary, sino que la habilidad del trabajador de campo para habitar la mente de los indígenas siempre está puesta en duda. Desde ya que éste es un problema permanente y no resuelto con que se enfrenta el método etnográfico. En general los etnógrafos se han abstenido de adscribir creencias, sentimientos y pensamientos a los individuos. Empero, no han dudado en adscribir estados subjetivos a las culturas. El análisis de Sperber revela de qué manera frases como "los nuer piensan..." o "el sentido nuer del tiempo" son fundamentalmente distintas de las citas o las traducciones del discurso indígena. Tales afirmaciones carecen "de cualquier hablante especificado" y son literalmente equívocas, combinando, sin fisuras, las afirmaciones del etnógrafo con la del o los informantes (1981: 78). Las etnografías abundan en frases no

atributivas como "los espíritus retornan a la aldea por las noches", descripciones de creencias en las que el escritor asume en efecto la voz de la cultura.

En este nivel "cultural", los etnógrafos aspiran a una omnisciencia flaubertiana que se mueve libremente a través de un mundo de sujetos indígenas. Bajo la superficie, no obstante, sus textos son más indisciplinados y discordantes. La obra de Victor Turner proporciona un caso elocuente, digno de ser investigado más de cerca como un ejemplo de la acción recíproca entre la exposición monofónica y la polifónica. Las etnografías de Turner ofrecen soberbios ejemplos de retratos complejos de los símbolos rituales y creencias de los ndembu; él nos proporciona también una mirada inusualmente explícita por detrás de las escenas. En el centro de los ensayos reunidos en *La selva de los símbolos*, su tercer libro sobre los ndembu, Turner ofrece un retrato de su mejor informante, "Muchona el Abejorro, intérprete de la religión" (1967:131-150). Muchona, un sanador ritual, y el propio Turner poseen en común un interés hacia los símbolos rituales, las etimologías y los significados esotéricos, y se los presenta juntos. Ambos son "intelectuales", intérpretes apasionados de los matices y las honduras de las costumbres; ambos son estudiosos desarraigados que comparten "la sed inagotable del conocimiento objetivo". Turner compara a Muchona con un rector universitario; el relato de su colaboración incluye más que pasajeras insinuaciones de un fuerte desdoblamiento psicológico.

Sin embargo, en su diálogo está presente un tercero, Windson Kashinakaji, un profesor ndembu en la escuela de la misión local. El presentó a Muchona y Turner y comparte la pasión de ambos por la interpretación de la religión tradicional. A través de su educación bíblica, adquirió "una pasión por elucidar significados ocultos". Escéptico reciente del dogma cristiano y de los privilegios misioneros, mira con simpatía a la religión pagana. Kashinakaji, nos cuenta Turner, "abarcaba la distancia cultural entre Muchona y yo, transformando la jerga técnica del pequeño doctor y su sabroso argot aldeano en una prosa más accesible a mi comprensión". Los tres intelectuales pronto se instalaron "en una suerte de seminario cotidiano sobre religión".

El relato de Turner acerca de este seminario es estilizado: "Ocho meses de chispeante conversación entre los tres, principalmente sobre el ritual ndembu". Aquí se revela un extraordinario "coloquio" etnográfico; pero significativamente Turner no hace de esta colaboración triple el núcleo de su ensayo. Se concentra más

bien sobre Muchona, transformando así el triálogo en diálogo y achatando una relación productiva compleja en el "retrato" de un "informante". Esta reducción, entre paréntesis, resultaba exigida en cierta forma por la estructura del libro en que el ensayo se publicó por primera vez, la importante colección de Joseph Casagrande, de 1960, de "Veinte Retratos de Informantes Antropológicos", *In the Company of Man.*[13]

Las obras publicadas de Turner varían considerablemente en su estructura discursiva. Algunas están compuestas principalmente de citas directas; en un ensayo, por lo menos, se identifica a Muchona como la fuente principal de la interpretación abarcadora; en algunas partes se lo invoca anónimamente, por ejemplo, como "un especialista ritual, varón" (1975: 40-42, 87, 154-156, 244). Windson Kashinakaji aparece como un asistente y traductor, más que como una fuente de interpretaciones. Por encima de todo, las etnografías de Turner son inusualmente polifónicas, construidas abiertamente sobre citas ("De acuerdo con un conocedor...", o "Un informante supone..."). Sin embargo, él no hace de ndembu en diferentes voces, y escuchamos poco "sabroso argot aldeano". Todas las voces del campo han sido pulidas en la prosa descriptiva de "informantes" más o menos intercambiables. La puesta en escena del habla indígena en una etnografía, el grado de traducción y de familiarización necesario son problemas prácticos y retóricos muy complicados.[14] Pero los trabajos de Turner, al proporcionar un lugar visible a las interpretaciones indígenas de la costumbre, plantean concretamente estas cuestiones del dialogismo textual y polifónico.

La inclusión del retrato de Muchona en *La selva de los símbolos* de Turner puede ser vista como un signo de los tiempos. La colección de Casagrande en que apareció originalmente tenía el efecto de segregar el problema crucial de las relaciones entre los etnógrafos y sus colaboradores indígenas. La discusión de estos pormenores no tenía aún cabida en las etnografías científicas, pero la colección de Casagrande sacudió el tabú profesional posmalinowskiano hacia los "informantes privilegiados". Raymond Firth refiriéndose a Pa Fenuatara, Robert Lowie con referencia a Jim Carpenter: una larga lista de distinguidos antropólogos han descrito a los "etnógrafos" indígenas con quienes compartieron, en algún grado, una visión de la costumbre distanciada, analítica, incluso irónica. Estos individuos llegaron a ser informantes valiosos porque comprendieron, a menudo con verdadera sutileza, lo que implicaba una actitud *etnográfica* hacia la

cultura. En las citas de Lowie de su intérprete crow (y colega "filólogo") Jim Carpenter, se percibe una perspectiva compartida: "Cuando escuchas a los viejos hablando de sus visiones, les tienes que creer" (Casagrande, 1960: 428). Y ciertamente hay más que un parpadeo y un guiño en la historia referida por Firth sobre su mejor amigo e informante tikopiano:

> En otra ocasión la conversación giró hacia las redes para la pesca de truchas en el lago. Las redes se habían vuelto negras, posiblemente por la acción de alguna sustancia orgánica y tendían a cortarse fácilmente. Pa Fenuatara contó entonces una historia a la multitud reunida en la casa sobre cómo, hallándose una vez con su redes en el lago, sintió que un espíritu andaba por la red, suavizándola. Cuando levantó la red la encontró viscosa. El espíritu lo había hecho. Le pregunté entonces si el hecho de que los espíritus fueran responsables del deterioro de las redes era una pieza tradicional del conocimiento. El contestó: "No, es mi propio pensamiento". Y luego agregó con una carcajada: "Mi propia pieza de conocimiento tradicional" (Casagrande, 1960: 17-18).

El pleno impacto metodológico de la colección de Casagrande permanece latente, en espccial la significación de sus reseñas para la producción dialógica de textos e interpretaciones etnográficas. Esta significación ha sido oscurecida por una tendencia a presentar el libro como un documento universalizante, humanista, que revela "una galería de espejos... en una variedad enorme, que reflejan infinitamente la imagen del hombre" (Casagrande, 1960: xii). A la luz de la presente crisis en la autoridad etnográfica, no obstante, estos cuadros reveladores se esparcen por la obra de sus autores, alterando las formas en que puede ser leída. Si la etnografía es parte de lo que Roy Wagner (1980) llama "la invención de la cultura", su actividad es plural y se encuentra más allá del control de cualquier individuo.

*

Una manera cada vez más común de manifestar la producción colaborativa del conocimiento etnográfico es la de citar regular y extensamente a los informantes. (Un ejemplo sorprendente es *We Eat the Mines, the Mines Eat Us* de June Nash, 1979.) Pero tal táctica sólo comienza a quebrar la autoridad monofónica. Las citas siempre son puestas en escena por el citante y tienden a ser-

vir meramente como ejemplos o testimonios confirmatorios. Mirando más allá de la cita, se puede imaginar una polifonía más radical que "harían los nativos y el etnógrafo en diferentes voces"; pero esto también desplazaría solamente la autoridad etnográfica, confirmando todavía la virtuosa orquestación final por un solo autor de todos los discursos de su texto. En este sentido la polifonía de Bajtín, demasiado estrechamente identificada con la novela, es una heteroglosia domesticada. Los discursos etnográficos no son, de ninguna manera, los parlamentos de personajes inventados. Los informantes son individuos específicos con nombres propios reales, nombres que pueden ser citados, de forma alterada cuando la táctica lo requiera. Las intenciones de los informantes están sobredeterminadas, sus palabras son política y metafóricamente complejas. Si se les acuerda un espacio textual autónomo y se las transcribe en longitud suficiente, las afirmaciones indígenas tendrán sentido en términos diferentes a los del etnógrafo que las manipula. La etnografía estará invadida por heteroglosia.

Esta posibilidad sugiere una estrategia textual alternativa, una utopía de la autoría plural que acuerda a los colaboradores no meramente el estatus de enunciadores independientes sino el de escritores. Como forma de autoridad ésta debe ser considerada todavía utópica por dos razones. Primero, los escasos experimentos recientes con obras de autores múltiples requieren, como fuerza instigadora, el interés investigador de un etnógrafo quien al fin y al cabo asume una posición editorial ejecutiva. La instancia autoritaria de "dar voz" al otro no es trascendida por completo. Segundo, la idea misma de la autoría colectiva desafía una profunda identificación occidental del orden de cualquier texto con la intención de un autor singular. Si esta identificación era menos fuerte cuando Lafitau escribió *Moeurs des sauvages ameriquains*, y si la crítica reciente la ha puesto en cuestión, es todavía una restricción poderosa sobre la escritura etnográfica. Como quiera que sea, hay signos de movimiento en este dominio. Los antropólogos tendrán que compartir sus textos cada vez más, e incluso tendrán que compartir las portadas, con aquellos colaboradores indígenas para quienes el término *informantes* ya no es más adecuado, si es que alguna vez lo fue.

Birds of My Kalam Country (1977) de Ralph Bulmer y Ian Majnep es un prototipo importante. (Diferentes tipos de imprenta distinguen las contribuciones yuxtapuestas del etnógrafo y del hombre de Nueva Guinea, colaboradores durante más de una dé-

cada.) Aun más significativo es el estudio producido colectivamente en 1974 *Piman Shamanism and Staying Sickness (Ka:cim Mumkidag)*, el cual enumera indistintamente en la portada (aunque, debe ser notado, no en orden alfabético), a Donald M. Bahr, antropólogo; Juan Gregorio, chamán; David I. López, intérprete, y Albert Alvarez, compilador. Tres de los cuatro son indios papago, y el libro está diseñado conscientemente para "transferir *a un chamán* tanto como sea posible las funciones normales asociadas con la autoría. Estas incluyen la selección de un estilo descriptivo, el deber de efectuar interpretaciones y explicaciones, y el derecho de juzgar qué cosas son importantes y qué cosas no" (pág. 7). Bahr, el iniciador y organizador del proyecto, opta por compartir la autoridad en la medida de lo posible. Gregorio, el chamán, aparece como la fuente principal de la "teoría de la enfermedad" que se transcribe y traduce, en dos niveles diferentes, por López y por Alvarez. Los textos vernáculos de Gregorio incluyen explicaciones sucintas, a menudo gnómicas, que son ellas mismas interpretadas y contextualizadas por comentarios separados de Bahr. El libro es inusual en su presentación textual de la interpretación de las interpretaciones.

En *Piman Shamanism* la transición de los enunciados individuales a generalizaciones culturales está siempre presente en la separación de las voces de Gregorio y de Bahr. La autoridad de López, menos evidente, es similar a la de Windson Kashinakaji en la obra de Turner. Su fluidez bilingüe orienta a Bahr a través de las sutilezas del lenguaje de Gregorio, permitiendo así al chamán "hablar extensamente sobre cuestiones teóricas". Ni López ni Alvarez aparecen como una voz específica en el texto, y su contribución a la etnografía permanece ampliamente invisible para todos excepto para los papago calificados, capaces de calibrar la adecuación de los textos traducidos y el matiz vernáculo de las interpretaciones de Bahr. La autoridad de Alvarez radica en el hecho de que *Piman Shamanism* es un libro dirigido a audiencias diferentes. Para la mayoría de los lectores, concentrarse en las traducciones y explicaciones de los textos impresos en piman será de poco o ningún interés. El lingüista Alvarez, sin embargo, corrigió las transcripciones y traducciones con un ojo puesto en el uso para la enseñanza del lenguaje, utilizando una ortografía que había desarrollado para ese propósito. De esta forma el libro contribuye a la invención de la cultura por los papago. Esta lectura diferente, incorporada en *Piman Shamanism*, es de significación más que local.

Es intrínseco a la quiebra de la autoridad monológica que las etnografías ya no se dirijan más a un único tipo de lector. La multiplicación de lecturas posibles refleja el hecho de que la conciencia "etnográfica" ya no puede ser vista como monopolio de ciertas culturas y clases sociales de Occidente. Aun en etnografías que carecen de textos vernáculos, los lectores indígenas decodificarán de maneras distintas las interpretaciones y el conocimento textualizados. Las obras polifónicas están particularmente abiertas a lecturas no planificadas específicamente. Los lectores trobriandeses pueden encontrar que las interpretaciones de Malinowski son tediosas, pero que sus ejemplos y extensas transcripciones siguen siendo evocativas. Los lectores ndembu no volarán tan rápidamente como los europeos por encima de las diferentes palabras insertas en las obras de Turner.

La teoría literaria reciente sugiere que la capacidad de un texto para alcanzar sentido de una manera coherente depende menos de las intenciones buscadas por un autor original que de la actividad creativa de un lector. Para citar a Roland Barthes, si un texto es "un tejido de citas tomadas de innumerables centros de cultura", entonces "la unidad de un texto no radica en su origen sino en su destino" (1977: 146, 148). La escritura de la etnografía, una actividad ingobernable y multisubjetiva, alcanza coherencia en actos concretos de lectura. Pero siempre hay una variedad de lecturas posibles (más allá de apropiaciones meramente individuales), lecturas que están más allá del control de cualquier autoridad singular. Uno se puede acercar a una etnografía clásica buscando simplemente aferrar los significados que el investigador deriva de los hechos culturales representados. O, como he sugerido, uno puede también leer en contra del grano de la voz dominante en el texto, en pos de otras autoridades casi escondidas, reinterpretando las descripciones, los textos y las citas reunidas por el escritor. Con el reciente cuestionamiento de los estilos coloniales de representación, con la expansión de la alfabetización y de la conciencia etnográfica, están surgiendo nuevas posibilidades para la lectura (y, por lo tanto, para la escritura) de descripciones culturales.[15]

La corporización textual de la autoridad es un problema recurrente para los experimentos contemporáneos en etnografía.[16] El viejo modo realista —figurado en el frontispicio de *Los Argonautas del Pacífico Occidental* y basado en la construcción de un *tableau vivant* cultural diseñado para ser visto desde una sola perspectiva, la del escritor y el lector— puede identificarse

ahora sólo como un paradigma de autoridad posible. Los supuestos políticos y epistemológicos están incorporados en éste y en otros éstilos, y el escritor etnográfico ya no puede ignorarlos. Los modos de autoridad que hemos revisado aquí —experiencial, interpretativo, dialógico y polifónico— están disponibles para todos los escritores de textos etnográficos, occidentales y no occidentales. Ninguno está obsoleto, ninguno es puro: hay espacio para la invención dentro de cada paradigma. Hemos visto cómo las nuevas estrategias tienden a redescubrir prácticas descartadas. La autoridad polifónica mira con renovada simpatía a los compendios de textos vernáculos, formas expositivas distintas de la monografía focalizada ligada a la observación participante. Ahora que las reivindicaciones ingenuas de la autoridad de la experiencia han sido puestas bajo sospecha hermenéutica, podemos anticipar una atención renovada a la acción recíproca de los componentes personales y disciplinarios en la investigación etnográfica.

Los procesos experienciales, interpretativos, dialógicos y polifónicos operan discordantemente en toda etnografía, pero la presentación coherente presupone un modo controlador de autoridad. Ya he afirmado que esta imposición de coherencia sobre un proceso textual difícil de gobernar es ahora, indiscutiblemente, una cuestión de elección estratégica. He tratado de distinguir estilos importantes de la autoridad tal como se han tornado evidentes en las últimas décadas. Si la escritura etnográfica está viva, como yo creo que lo está, lo está en lucha en y contra estas posibilidades.

Notas

1. Sólo se discuten ejemplos ingleses, norteamericanos y franceses. Si bien es posible que los modos de autoridad que aquí se analizan se puedan generalizar ampliamente, no se ha hecho ningún intento de extenderlos a otras tradiciones nacionales. Se presupone asimismo, en la tradición antipositivista de Wilhelm Dilthey, que la etnografía es un proceso de interpretación, no de explicación. No se discuten modos de autoridad basados en epistemologías científico-naturales. Al focalizarse en la observación participante como un proceso intersubjetivo que se encuentra en el corazón de la etnografía del siglo XX, esta discusión soslaya cierto número de fuentes adicionales de autoridad: por ejemplo, el peso de conocimiento de "archivo" acumulado sobre grupos particulares, de una perspectiva comparativa transcultural y de un trabajo de investigación estadístico.

2. La "heteroglosia" asume que "los lenguajes no *excluyen* a los otros, sino que más bien se intersectan con ellos de muchas maneras diferentes (el lenguaje ucraniano, el lenguaje del poema épico, el del simbolismo temprano, el del estudiante, el de una generación particular de niños, el del intelectual al día, el del nietzscheano, etcétera). Parecería incluso que la misma palabra 'lenguaje' perdiera todo su sentido en este proceso, puesto que aparentemente no hay ningún plano singular en que todos estos 'lenguajes' puedan yuxtaponerse juntos" (291). Lo que se dice de los lenguajes se aplica por igual a las "culturas" y "subculturas". Véase también Volosinov (¿Bajtin?) 1953:291, esp. capítulos 1-3 y Todorov 1981:88-93.

3. No pretendo revisar nuevos estilos de escritura etnográfica que se han originado fuera de Occidente. Como lo han demostrado Edward Said, Paulin Hountondji y otros, queda por hacer considerable trabajo de "clearing" ideológico y de crítica opositora; y esto es a lo que esos intelectuales no occidentales han estado dedicando gran parte de sus energías. Mi análisis permanece en el interior, pero en los límites experimentales de una ciencia cultural realista elaborada en Occidente. Más aún, mi discusión tampoco considera como áreas de innovación los géneros "paraetnográficos" de la historia oral, la novela no ficticia, el "nuevo periodismo", la literatura de viajes y el filme documental.

4. En la presente crisis de autoridad, la etnografía ha surgido como un tema de escrutinio histórico. Sobre nuevas estrategias críticas, véase Hartog, 1971; Asad, 1973; Burridge, 1973, cap. 1; Duchet 1971; Boon, 1982; De Certeau, 1980; Said, 1978; Stocking, 1983 y Rupp-Eisenreich, 1984.

5. Sobre la supresión del diálogo en el frontispicio de Lafitau y la constitución de una "antropología" textualizada, ahistórica y visualmente orientada, véase Michel de Certeau, 1980.

6. El concepto se asocia a veces demasiado pronto con la intuición o la empatía, pero como una descripción del conocimiento etnográfico la *Verstehen* involucra propiamente una crítica de la experiencia empática. El significado exacto del término es materia de discusión entre los estudiosos de Dilthey (Makreel, 1975: 6-7).

7. El libro de Favret-Saada ha sido traducido al inglés como *Deadly Words* (1981); véase especialmente capítulo 2. Su experiencia ha sido reescrita en otro nivel ficcional en Favret-Saada y Contreras, 1981.

8. Sería erróneo pasar por encima de las diferencias entre las posiciones teóricas de Dwyer y Crapanzano. Dwyer, siguiendo a Georg Lukács, traduce la dialógica en términos de la dialéctica hegeliano-marxista, sosteniendo así la posibilidad de una restauración del sujeto humano, una especie de acabamiento en y a través del otro. Crapanzano se rehúsa a aferrarse a cualquier teoría abarcadora y su única autoridad es la del escritor del diálogo, una autoridad socavada por una narrativa inconclusiva de encuentro, ruptura y confusión. (Es importante señalar que la dialógica, tal como la utiliza Bajtín, no es reducible a la dialéctica.) Para una defensa temprana de la antropología dialógica véase Tedlock, 1979.

9. Sobre los "tipos" realistas véase Lukács, 1964, passim. La tendencia a

transformar a un individuo en un enunciador cultural se puede observar en *Dios de agua* de Marcel Griaule (1948a). Lo mismo ocurre con cierta ambivalencia en *Nisa* de Shostak (1981). Para un análisis de esta ambivalencia y de la complejidad discursiva resultante de este libro, véase Clifford, 1986b: 103-109.

10. Para un estudio de este modo de producción textual, véase Clifford 1980a. En este contexto véase también Fontana, 1975; la introducción a *The Pima Indians* de Frank Russell sobre el coautor clandestino del libro, el indio papago José Lewis; Leiris, 1948, analiza la colaboración como coautoría, y lo mismo hace Lewis, 1973. Para una anticipatoria defensa del énfasis de Boas sobre los textos vernáculos y su colaboración con Hunt, véase Goldman, 1980.

11. El elaborado *Bwiti* (1985) de James Fernandez es una transgresión autoconsciente de la forma monográfica estrecha, que retorna a la escala malinowskiana y revive las funciones de "archivo" de la etnografía.

12. Tal proyecto es anunciado por Evans-Pritchard en su introducción a *La relación hombre-mujer entre los azande* (1974), un trabajo tardío que puede ser visto como una reacción contra la naturaleza cerrada y analítica de sus etnografías anteriores. Su inspiración reconocida es Malinowski. (La noción de un libro íntegramente compuesto de citas es un sueño modernista asociado con Walter Benjamin.)

13. Para una estrategia de "dinámica de grupos" en etnografía véanse Yannopoulos y Martin, 1978. Para una etnografía explícitamente basada en "seminarios" nativos, véanse Jones y Konner, 1976.

14. Favret-Saada utiliza el dialecto y el tipo bastardilla en *Les mots, la mort, les sorts* (1977); ésta es una solución entre muchas para un problema que ha preocupado desde hace mucho a los novelistas realistas.

15. Un modelo extremadamente sugestivo de exposición polifónica es el que ofrece la edición proyectada en cuatro volúmenes de los textos etnográficos escritos, sugeridos y transcritos entre 1896 y 1914 por James Walker en la reservación sioux de Pine Ridge. Hasta ahora han aparecido tres títulos, compilados por Raymond J. DeMaille y Elaine Jahner: *Lakota Belief and Ritual* (1982a), *Lakota Society* (1982b) y *Lakota Mith* (1983). Estos volúmenes de transcripciones reanudan la homogeneidad textual de la clásica monografía de Walker *The Sun Dance*, de 1917, un resumen de las citas individuales que aquí se publican traducidas. Estas citas de más de treinta "autoridades" con nombre complementan la síntesis de Walker. Una larga sección de *Lakota Belief and Ritual* fue escrita por Thomas Tyon, intérprete de Walker. El cuarto volumen de la colección será una traducción de los escritos de George Sword, un guerrero y juez oglala a quien Walker alentó para que registrara e interpretara el modo de vida tradicional. Los primeros dos volúmenes presentan los textos inéditos de lakota reconocibles y las propias descripciones de Walker en formatos idénticos. La etnografía aparece como un proceso de creación colectiva. Es esencial destacar que la decisión de la Sociedad Histórica de Colorado de publicar estos textos había sido estimulada por pedidos cada vez más frecuentes de copias de los mate-

riales de Walker por parte de la comunidad oglala en Pine Ridge, para ser utilizados en clases sobre historia oglala (sobre Walker, véase también Clifford, 1986a: 15-17).

16. Para un estudio muy útil y completo de la etnografía experimental reciente, véase Marcus y Cushman, 1982; véase también Webster, 1982; Fahim, 1982 y Clifford y Marcus, 1986.

2
Poder y diálogo en etnografía: la iniciación de Marcel Griaule

De hecho el sociólogo y su "objeto" forman una pareja donde cada uno ha de ser interpretado a través del otro, y donde la *relación* misma debe descifrarse como un momento histórico.
Jean-Paul Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*

Marcel Griaule poseía una figura imponente, seguro de sí mismo y teatral. Comenzó su carrera como aviador en los años inmediatos a la Primera Guerra Mundial. (Más tarde, en 1946, ocupando el primer sillón en etnología en la Sorbona, disertó con su informe de oficial de la fuerza aérea.) Promotor enérgico del trabajo de campo, lo representó como la continuación —por medios científicos— de la gran tradición de la aventura y la exploración (1948c:119). En 1928, alentado por Marcel Mauss y el lingüista Marcel Cohen, pasó un año en Etiopía. Regresó ávido de nuevas exploraciones, y sus planes tuvieron fruto dos años después en la muy publicitada misión Dakar-Djibuti, que durante veintiún meses atravesó Africa desde el Atlántico hasta el Mar Rojo a lo largo del borde inferior del Sahara. En gran parte una empresa de recolección de museo, la misión también realizó estadías etnográficas prolongadas en el Sudán francés (ahora Mali), donde Griaule hizo el primer contacto con los dogon de Sanga, y en Etiopía (la región de Gondar), donde la expedición permaneció cinco meses. Entre los nueve miembros de la misión (algunos iban y venían en diversos puntos) estaban André

Schaeffner, Debora Lifchitz y Michel Leiris, cada uno de los cuales realizó contribuciones etnográficas significativas.

Gracias en gran parte al sentido de la publicidad de Georges-Henri Rivière—un aficionado al jazz bien relacionado a quien Paul Rivet comprometió para reorganizar el Museo Etnográfico Trocadéro—, la misión Dakar-Djibuti tuvo el patrocinio de la alta sociedad de París. La Cámara de Diputados votó una ley especial de autorización, y Griaule y Rivière explotaron hábilmente la boga de posguerra por las cosas africanas para solicitar fondos y personal. La empresa participó también de cierta bravata tecnológica con reminiscencias de las famosas expediciones del período, financiadas por Citroën, La Croisière Jaune y La Croisière Noire, cada una un "tour de force" de movilidad, cruzando continentes enteros en automóvil. Griaule, un temprano entusiasta de la aviación, quedaría fascinado durante toda su carrera por las ayudas tecnológicas a la etnografía: la fotografía convencional y aérea, los dispositivos de registro sonoro, e incluso el proyecto de un buque combinado con laboratorio para su uso en el Níger.

El "botín" de la misión, según el término de Rivet y Rivière (1933:5), incluyó entre sus muchas fotografías, grabaciones y documentos, 3500 objetos destinados al museo Trocadéro, que pronto se convertiría en el Musée de l'Homme. Contando con fondos de Rockefeller para el Instituto Africano Internacional, recién comenzaba a aceptarse la idea de que los estudios intensivos de campo eran en sí mismos suficientes para justificar subvenciones mayores. De modo que la recolección fue una necesidad financiera, y la misión regresó con cualquier objeto auténtico que pudo adquirir decentemente, y en ocasiones de modo subrepticio. La pasión de posguerra por *l'art nègre* fomentó un culto del artefacto exótico, y las figuras talladas y las máscaras del Africa Occidental y Ecuatorial satisficieron perfectamente un fetichismo europeo nutrido por la estética cubista y surrealista (véase el capítulo 4; también Jamin 1982a).

De 1935 a 1939 Griaule organizó expediciones de grupo al Sudán Francés, Camerún y Chad, en las que la recolección para museos desempeñó un papel menor. En visitas anuales y bianuales al Africa Occidental, concentradas cada vez más en los dogon, elaboró un "método" etnográfico distintivo. Para Griaule la recolección de artefactos era parte de una intensiva documentación de un área cultural unificada, una región con centro en la comba del Níger, y particularmente el hogar de los bambara y dogon, con quienes pasó unos tres años repartidos en diez expedi-

ciones (Lettens 1971: 504). Las descripciones de Griaule eran cartográficas y arqueológicas al igual que etnográficas; se interesó por las variaciones en los rasgos culturales, la historia de las migraciones, la superposición de civilizaciones en el Africa Occidental. Cada vez más, sin embargo, se fue concentrando en patrones culturales sincrónicos. Con el tiempo estableció, para su propia satisfacción, la existencia de un área cultural ramificada pero coherente que después caracterizó como una de las grandes divisiones del Africa subsahárica: el Sudán Occidental, el Africa bantú y una zona intermedia en Camerún y Chad. Cada región se distinguía por una *sophie* o *science* tradicionales, un modo de conocimiento inscrito en el lenguaje, el hábitat, la tradición oral, el mito, la tecnología y la estética. Griaule discernía principios subyacentes a los tres campos epistemológicos africanos, y esto le permitió utilizar a los dogon y sus vecinos como ejemplos privilegiados de *l'homme noir:* microcosmos del pensamiento, la civilización, la filosofía y la religión "africanos". Un movimiento característico de las partes al todo y de allí a totalidades mayores fue el modo básico de la representación etnográfica de Griaule. Este reflejó y encontró confirmación en los estilos de pensamiento de los dogon, con sus abarcadoras correspondencias simbólicas del microcosmos y el macrocosmos, el cuerpo y el cosmos, de los detalles cotidianos y los esquemas del mito.

Bajo el rótulo general de la escuela de Griaule se subsume una cantidad de enfoques diferentes.[1] El proyecto total comprende un lapso de cinco décadas, que a grandes rasgos se divide en dos fases: antes y después de Ogotemmêli. En 1947, en una serie ahora legendaria de entrevistas, el sabio dogon Ogotemmêli, actuando aparentemente según instrucciones de los ancianos de la tribu, adoctrinó a Griaule en la profunda sabiduría de su pueblo (Griaule 1948a). La primera década de investigación en Sanga había sido de un carácter exhaustivamente *documental;* ahora, con el acceso al conocimiento revelado por Ogotemmêli y otros informantes calificados, la tarea se tornó *exegética.* El elaborado conocimiento de Ogotemmêli, reforzado y extendido por otras fuentes, parecía proporcionar una potente "clave" para la cultura dogon (Griaule 1952c:548). Visto como una especie de mitología vivida, proveía un marco para captar el mundo dogon como un todo integrado. Esta estructura inmanente ("metafísica", como a Griaule le gustaba llamarla) ofrecía una organización puramente indígena de los complejos hechos sociales totales de la vida dogon.

Las compilaciones completas de esta *sabiduría,* un sistema

muy detallado de correspondencias simbólicas y narrativas, aparecieron sólo después de la muerte de Griaule en 1956. Las obras maestras del segundo período de la escuela de Griaule son *Le renard pâle,* escrito con su más cercana colaboradora Germaine Dieterlen (1965), y *Etnología y lenguaje: la palabra del pueblo dogon,* escrito por su hija, la distinguida etnolingüista Geneviève Calame-Griaule (1965). Es como si en estas obras se escucharan dos acordes completos de una sinfonía dogon: una explicación mítica del cosmos y una teoría nativa del lenguaje y la expresividad. Más que simplemente teorías y explicaciones nativas, estos soberbios compendios se presentan como coherentes artes de la vida, paisajes sociomíticos de la fisiología y la personalidad, redes simbólicas encarnadas en una infinidad de detalles cotidianos.

La obra de Griaule y sus seguidores es uno de los logros clásicos de la etnografía del siglo XX. En ciertas áreas destacadas, su profundidad de comprensión y lo completo de sus detalles no tienen paralelo. Pero dado su enfoque más bien inusual, la naturaleza extrema de algunas de sus pretensiones, y el papel crucial, problemático de los dogon mismos como agentes activos en el proceso etnográfico a largo plazo, la obra de Griaule ha sido sometida a agudas críticas desde una variedad de puntos de vista. Algunos han señalado su sesgo idealista y su falta de dinamismo histórico (Balandier 1960; Sarevskaja 1963). Los antropólogos sociales ingleses han planteado interrogantes escépticos acerca del trabajo de campo de Griaule, en especial su confianza de toda la vida en traductores y en unos pocos informantes privilegiados en sintonía con sus intereses (cuyo conocimiento iniciático podría no ser prestamente generalizable al resto de la sociedad). Los seguidores de Malinowski o de Evans-Pritchard resienten la omisión en la obra de Griaule de una atención sostenida a la existencia cotidiana o a la política tal como era realmente vivida, y en general se muestran cautelosos respecto de una visión de la realidad dogon ordenada con demasiada perfección (Richards 1967; Douglas 1967; Goody 1967).

Al releer más atentamente el corpus dogon, otros críticos han comenzado, sobre la base de contradicciones internas, a desenredar el equilibrio de la mitología dogon y a cuestionar los procesos por los cuales un "sujeto absoluto" (aquí una construcción unificada llamada "los dogon") se constituye en interpretación etnográfica (Lettens 1971; Michel-Jones 1978). En las postrimerías del colonialismo, Griaule ha sido reprendido por su consis-

tente preferencia por un pasado africano en detrimento de un presente modernizador. Los africanos lo han criticado por asignar esencialismo a las pautas culturales tradicionales y por reprimir el papel de la invención individual en la elaboración del mito dogon (Hountondji 1977). Después de 1950 la obra de Griaule resonó fuertemente con el movimiento de la nègritude, particularmente con la evocación de Léopold Senghor de una esencia africana. Pero así como la vena de la nègritude de Senghor ha cedido paso a la concepción más sincrética, impura e inventiva de la identidad cultural de Aimé Césaire, la metafísica africana de Griaule ha empezado a parecer un alter ego ahistórico, idealizado, de un humanismo occidental totalizador.

Es imposible evaluar aquí muchas de las críticas específicas dirigidas a Griaule, especialmente en ausencia de un nuevo estudio detallado de los dogon. Sin embargo, unas pocas advertencias metodológicas son necesarias para acercarse a una obra tan discutida. El historiador de trabajo de campo está trabado por una evidencia limitada, en escorzo; es siempre difícil, si no imposible, saber qué ocurrió en un encuentro etnográfico. (Esta incertidumbre es al menos parcialmente responsable del hecho de que la historia de la antropología ha tendido a ser una historia de la teoría, aun cuando la disciplina moderna se ha definido con referencia a su “método” distintivo.) Habitualmente, como en el caso de Griaule, hay que confiar fuertemente en las propias narraciones ex post facto del etnógrafo, versiones que sirven para confirmar su autoridad. Uno puede recurrir también a sus prescripciones metodológicas y a las de sus colaboradores; pero estas también tienden a superponerse con las racionalizaciones sistemáticas compuestas después del hecho. Una recolección de periódicos y memorias relevantes puede ayudar un poco (Leiris 1934; Rouch 1978b; Paulme 1977), como puede hacerlo una lectura crítica de las etnografías publicadas y las notas de campo, cuando están disponibles (y si son comprensibles).[2] Las pruebas directas de la dinámica interpersonal y la política de la investigación, sin embargo, en general están ausentes. Además, hay una gran laguna en todas las historias de trabajo de campo: el “lado” indígena de los informantes. ¿De qué manera el proceso de investigación fue entendido e influido por los informantes, por las autoridades tribales, por los que no cooperaron (cf. Lewis 1973)? El relato de Griaule tiene el mérito de hacer ineludible esta parte del encuentro. Sin embargo nuestro conocimiento de las influencias dogon sobre el proceso etnográfico sigue siendo fragmentario.

Es simplista acusar a Griaule de proyectar sobre los dogon una visión subjetiva, de desarrollar un método de investigación para elicitar esencialmente lo que estaba buscando (Lettens 1971:397, passim). Incluso la afirmación más creíble de que Griaule exageró ciertas partes de la realidad dogon a expensas de otras, presupone la existencia de una entidad natural llamada cultura dogon separada de sus invenciones etnográficas. Aunque fuera verdad que ciertos informantes claves se "griaulizaron" y que Griaule mismo fue "dogonizado", que la sabiduría de Ogotemmêli era la de un individuo "teólogo", y que el "secreto", la naturaleza iniciática del conocimiento revelado fue sistemáticamente exagerada, aun cuando prioridades y métodos distintos ciertamente habrían producido otra etnografía, no se deduce de esto que la versión que Griaule dio de los dogon sea falsa. Sus escritos, y los de sus asociados, expresan una verdad dogon: una verdad compleja, negociada, históricamente contingente, específica de ciertas relaciones de producción textual. El historiador pregunta qué clase de verdad produjeron Griaule y los dogon con quienes trabajó, en qué condiciones dialógicas, dentro de qué límites, en qué clima histórico.

Obras maestras como *Le renard pâle* y *Etnología y lenguaje* son elaboradas invenciones hechas cuyos autores son una variedad de sujetos, europeos y africanos. Estos compendios no representan el modo en que "los dogon" piensan: tanto su enorme complejidad como la ausencia de informantes femeninos arrojan dudas sobre cualquier pretensión totalizadora de esta índole. Tampoco es su conocimiento "profundo" una clave interpretativa de la realidad dogon para cualquiera aparte del etnógrafo y un pequeño grupo de "intelectuales" nativos. Sin embargo, decir que estas verdades dogon son invenciones específicas (más que partes o distorsiones de la "cultura dogon"), es tomarlas en serio como construcciones textuales, evitando tanto la celebración como la polémica.

La tradición de Griaule ofrece una de las pocas alternativas perfectamente elaboradas frente al modelo anglonorteamericano de observación participante intensiva. Sólo por esta razón es importante para la historia de la etnografía del siglo XX, particularmente con el descubrimiento reciente en Estados Unidos de una "investigación de campo a largo plazo" (Foster et al. 1979). Los escritos de Griaule también son importantes (y aquí debemos separar al hombre de su "escuela") por su inusual estilo directo al retratar la investigación como inherentemente agonística, tea-

tral, preñada de poder. Su trabajo pertenece manifiestamente al período colonial. Gracias al olfato dramático y a la afición de Griaule a la exageración, podemos percibir con claridad ciertas hipótesis claves, roles y sistemas de metáforas que han articulado la etnografía durante las décadas de 1930 y 1940.

*

No se puede hablar de una "tradición" francesa en trabajo de campo, tal como uno se refiere (tal vez con demasiada facilidad) a las escuelas inglesa y norteamericana. Sin embargo, aunque sólo sea por contraste, la etnografía de Griaule parece ser peculiarmente francesa. Podemos sugerir esta cualidad más bien elusiva evocando brevemente a dos precursores influyentes. En París los dos más importantes defensores del trabajo de campo durante la década de 1920 fueron Marcel Mauss y Maurice Delafosse, quienes colaboraron con Lucien Lévy-Bruhl y con Rivet para fundar el Institut d'Ethnologie. Aquí se entrenó después de 1925 toda una generación de etnógrafos "africanistas".

En las tres primeras décadas de este siglo el Africa Negra estaba atrayendo la atención, separada del "oriental" Magreb. Hacia 1931, cuando se fundó el *Journal de la Société des Africanistes,* ya era posible hablar de un campo llamado "Africanismo" (modelado según la más antigua disciplina sintética del orientalismo). La moda en boga de *l'art nègre* y la música negra contribuyó a la formación de un objeto cultural, una *civilisation,* acerca de la cual se podían hacer enunciados sintéticos. Las obras de Maurice Delafosse *Noirs de l'Afrique* y *L'ame noir* contribuyeron a este desarrollo, junto con las traducciones de Frobenius. La obra de Griaule se desplegó dentro del paradigma africanista, moviéndose asociativamente de los estudios específicos de poblaciones particulares a las generalizaciones acerca de *l'homme noire,* la civilización africana y la metafísica (Griaule 1951, 1953).

En el Institut d'Ethnologie una corriente constante de funcionarios coloniales estudió el método etnográfico como parte de su entrenamiento en la École Coloniale, donde Delafosse fue un maestro popular antes de su muerte en 1926. Como veterano de servicio exterior en Africa Occidental, conocía íntimamente lenguajes y culturas africanos. Cuando su salud quedó minada por los rigores de constantes viajes e investigaciones, se retiró a Francia, llegando a ser el primer profesor de lenguas del Africa

Negra en la École des Langues Orientales. Estudioso de gran erudición, realizó contribuciones a la historia, la etnografía, la geografía y la lingüística africanas. En la École Coloniale, donde los africanos se consideraron durante mucho tiempo como inferiores pueriles, enseño la igualdad fundamental (aunque no la similitud) de las razas. Diferentes medios producen civilizaciones diferentes. Si los africanos están técnica y materialmente atrasados, se trata de un accidente histórico; sin embargo, su arte, su vida moral, sus religiones son plenamente desarrollados y dignos de estima. Delafosse alentó a sus estudiantes hacia la etnografía y el dominio de las lenguas indígenas. Su autoridad fue la experiencia concreta, su persona la de un broussard, la de un hombre del interior del país, de mentalidad recia, iconoclasta, humanitario, con poca paciencia hacia la jerarquía y los artificios de la sociedad refinada (Delafosse 1909: cf. Deschamps 1975:97). Para una generación de funcionarios coloniales jóvenes, de inclinaciones liberales, representó una manera auténtica, concreta, de "conocer" Africa y de comunicar su fascinación.

Después de la muerte de Delafosse la influencia principal sobre la primera generación de trabajadores de campo profesionales en Francia fue ejercida por otro maestro carismático, Marcel Mauss. Aunque nunca desarrolló trabajo de campo, Mauss deploró constantemente el atraso de Francia en este dominio (Mauss 1913). En el Institut d'Ethnologie dictó un curso anual *(ethnographie descriptive)* específicamente orientado hacia los métodos de trabajo de campo. Mauss no era en modo alguno un estudioso abstracto, libresco; todo aquel que observa sus "Técnicas y movimientos corporales" (1934) puede ver un agudo poder de observación, un interés por lo concreto y lo experimental (cf. Condominas 1972a). Mauss estimulaba a todos sus estudiantes hacia la etnografía; entre 1925 y 1940 el Institut patrocinó más de cien excursiones de campo (Karady 1981:176). A diferencia de W.H.R. Rivers, Malinowski y después Griaule, cuyas enseñanzas reflejaban sus propias experiencias en el campo, no propuso un "método" distinto de investigación; pero si carecía de una experiencia íntima, no se sentía compelido a racionalizar o justificar su propia práctica. Recurriendo a las tradiciones de trabajo de campo de varias naciones, su curso era un inventario, una clasificación y una crítica de los métodos posibles. Mauss proporcionó una sensación de la complejidad de los "hechos sociales totales" (Mauss 1924:274) y los diferentes medios por los cuales podían constituirse las descripciones, los registros, las reseñas textuales

y las colecciones de artefactos. Su *Manual de etnografía* (1947) de amplio contenido, una compilación de notas de cursos reunidas por Denise Paulme poco tiempo antes de la muerte de Mauss, pone en claro que la idea de una aproximación privilegiada le era totalmente ajena.

Mauss apoyaba firmemente la tendencia general del moderno trabajo de campo académico, insistiendo para que el "etnógrafo profesional" adoptara el "método intensivo" (1947:13). El trabajo comparativo serio dependía de la realización de descripciones locales plenas. Aunque las recomendaciones del *Manual* reflejan un conocimiento inmediato de las técnicas norteamericanas e inglesas, no se pone el acento en la observación participante individual. Mauss respalda la investigación en equipo; en general su enfoque es más documental que experiencial y hermenéutico.

Esta preocupación documental se reflejaría en la introducción a la primera gran monografía de campo de Griaule: "Esta obra presenta documentos relativos a las máscaras de los dogon, recogidos durante los viajes de investigación entre los acantilados de Bandiagara" (Griaule 1938: vii).[3] Es difícil imaginar un texto en la tradición de Malinowski que empiece de esta manera. Aunque Griaule hace considerablemente más en *Masques Dogons* que limitarse a presentar los documentos recogidos, la metáfora revela un estilo empírico particular (cf. Leenhardt 1932; Clifford 1982a: 138-141). Para Mauss, quien aceptó la antigua división del trabajo entre el hombre en el campo y el teórico en su casa, la descripción nunca debería estar gobernada por preocupaciones explicativas (Mauss 1947:389). Para proporcionar información útil para una sociología comparativa, el etnógrafo debería evitar construir una explicación demasiado implícita en los datos etnográficos durante el proceso de su constitución. Mauss no otorgaba categoría especial a la idea de que podía producirse un cuadro sintético de una cultura (algo que para él estaba masivamente sobredeterminado) mediante la experiencia de investigación de un tema individual, o construido en torno del análisis de una institución típica o central. Su noción limitativa de los "hechos sociales totales" le condujo más bien a recomendar el despliegue de métodos documentales múltiples por diversos observadores especializados. Al trabajar en un nivel más alto de abstracción, el sociólogo tal vez podía "vislumbrar, medir y mantener en equilibrio" (1924:279) los diferentes estratos de los hechos "totales": tecnológicos, estéticos, geográficos, demográficos e interculturales. Pero la tarea del etnógrafo, ya sea a solas o en un equipo

de investigación, era amasar un cuerpo lo más completo posible, textos, artefactos, mapas, fotografías, etc.: "documentos" precisamente localizados y que cubren una amplia gama de fenómenos culturales. Los trabajadores de campo deberían construir "series y no panoplias" (pág. 21). Mauss usaba antiguos términos de modo preciso: una *panoplia* es un complemento completo de armas, un juego de armadura con todos sus avíos. El término sugiere un cuerpo coherente, efectivo. Mauss no veía la sociedad o la cultura de esta manera. Habría que tener cautela en cuanto a reducir este concepto de los hechos sociales totales (reminiscencia de la "sobredeterminación" de Freud) a una noción funcionalista de interrelación entre partes.

Sin embargo, el elusivo concepto de Mauss articuló un dilema fundamental para los etnógrafos del siglo XX. Si cada "hecho" es susceptible de múltiples codificaciones, teniendo sentido en diversos contextos e implicando en su comprensión el conjunto total de relaciones que constituye la sociedad bajo estudio, entonces este supuesto puede servir como estímulo para captar ese conjunto concentrándose en una de sus partes. En verdad esto es lo que los trabajadores de campo han hecho siempre, construyendo totalidades sociales ("cultura" en la tradición norteamericana) a través de una concentración en elementos significativos. Han surgido muchas estrategias diferentes: la concentración en "instituciones" claves (el kula trobriandés de Malinowski, la brujería azande de Evans-Pritchard); el traer a primer plano las realizaciones culturales totalizadoras" (Baldwin Spencer y la iniciación arunta de Gillen, el Naven iatmul de Gregory Bateson, la riña de gallos balinesa de Geertz); la identificación de estructuraciones privilegiadas con las cuales podía relacionarse la totalidad de la cultura (el "método genealógico" de Rivers y la "estructura social" de Radcliffe-Brown); o incluso la concepción tardía de Griaule del conocimiento iniciático como clave para una representación unificada de las culturas del Africa Occidental. De diferentes maneras, toda la nueva generación de trabajadores de campo académicos estaba esperando lo que recomendaría Griaule, defendiendo su práctica de trabajo en equipo en el campo: un "método rápido y seguro" capaz de captar sintéticamente una realidad cultural sobredeterminada (1933:8). De ese modo, la creencia de Mauss de que la totalidad de la sociedad está implícita en sus partes o en sus estructuras organizadoras puede aparecer como una especie de carta habilitante para una amplia gama de técnicas de trabajos de campo (estrategias de representación social en el modo

retórico de la sinécdoque), sin la cual el trabajo de campo profesional de relativo corto plazo sería cuestionable, en particular la investigación orientada a retratar culturas enteras. Puesto que uno no puede estudiar todo al mismo tiempo, hay que saber destacar aspectos o atacar problemas específicos confiando en que evocan un contexto más amplio.

Es posible otra perspectiva de los hechos sociales totales: la idea es ambigua y finalmente perturbadora. Si bien legitima las descripciones culturales parciales, no ofrece ninguna guía en cuanto a cuál es el código, la clave o el ejemplo luminoso que hay que preferir. Igual que la visión de Nietzsche de las interpretaciones infinitas, la idea de Mauss ve la realidad social y el mundo moral construidos de muchas maneras posibles, ninguna de las cuales puede ser privilegiada. La etnografía moderna se formó en un mundo despedazado rondado por el nihilismo, y Mauss, en sus retratos de la constitución de un orden colectivo, tuvo clara conciencia de la posibilidad del desorden (véase capítulo 4). *Ensayo sobre los dones* es una alegoría de la reconciliación y la reciprocidad al concluir la Primera Guerra Mundial. Como es bien sabido, la guerra tuvo un efecto devastador en Mauss; sus secuelas en 1940 lo despojarían de la voluntad de trabajar y pensar. Con el derrumbe de las narrativas maestras evolucionistas, la ciencia relativista de la cultura trabajó para repensar el mundo como un todo disperso, compuesto de culturas distintas, en funcionamiento e interrelacionadas. Ella reconstituía pluralmente la totalidad social y moral. Si la etnografía de la sinécdoque sostenía, en esencia, que las "culturas" se mantienen unidas, lo hacía en respuesta a una difundida sensación moderna, que vincula al irlandés Yeats con el Achebe nigeriano, de que "las cosas se están desmoronando".

Para un socialista comprometido como Mauss, el estudio de la sociedad era un rechazo al nihilismo; sus construcciones de totalidad social servían a fines morales y políticos, a la vez que científicos. Pero él era demasiado clarividente y conocedor como para defender cualquier método soberano para la constitución de totalidades. Se contentó con una especie de ciencia alegre; era generoso antes que, como Nietzsche, sardónico. Presentó a una generación de etnógrafos un sorprendente repertorio de objetos para el estudio y maneras de ordenar el mundo; la etnografía era un lanzamiento de diferentes redes en un océano colmado, capturando cada una su propia especie de peces. Inspirado en la obra de Cushing, sabía que la tarea de representar una

cultura era potencialmente inacabable. "Usted dice que pasó dos años y medio con una tribu", observó a Meyer Fortes. "Pobre hombre, le llevará a usted veinte años escribirlo" (Fortes 1973:284).

El *Manual* de Mauss no era un *méthode* sino una enorme lista de control; de modo que no se puede hablar de una etnografía "maussiana" como sí puede hablarse respecto de una etnografía "malinowskiana" o "boasiana". (Esto puede explicar en parte por qué el trabajo de campo francés nunca asumió una identidad distinta y en esencia ha sido invisible para los antropólogos de otras tradiciones.) Sus estudiantes discrepaban en forma notoria. Alfred Métraux siguió una carrera distinguida de observación participante de estilo norteamericano. Michel Leiris, mientras hacía contribuciones originales a las etnografías dogon y etíope, nunca dejó de cuestionar los conflictos políticos y las restricciones políticas del estudio transcultural como tal. Maurice Leenhardt, cuya entrada tardía en la Universidad de París fue muy alentada por Mauss, representaba un estilo más antiguo de investigación cuya autoridad arraigaba en años de trabajo misionero más que en un entrenamiento académico. Charles LeCoeur, quien asistió al seminario de Malinowski en la Escuela de Economía de Londres, vivió entre los teda, aprendió su lenguaje, y formalmente al menos condujo trabajo de campo *à l'anglais*. De los otros estudiantes de Mauss (virtualmente todos los etnógrafos franceses de importancia antes de 1950) sólo Griaule desarrolló un método sistemático y una tradición distinta de investigación.

*

Dos estructuras metafóricas laxas gobiernan la concepción de Griaule del trabajo de campo: un sistema *documental* (gobernado por imágenes de colección, observación e interrogación) y un complejo *iniciático* (en el cual los procesos dialógicos de educación y exégesis pasan al primer plano). Griaule mismo presentaba los dos enfoques como complementarios, cada uno requiriendo y construyendo al otro. Sin embargo, se puede discernir un cambio del documental hacia el iniciático a medida que progresaba su carrera y se profundizaba su compromiso con los modos de pensar y las creencias dogon. En función de la claridad analítica consideraré ambos enfoques por separado. Se debe entender, sin embargo, que ambos son intentos de dar cuenta de una experien-



Marcel Griaule revelando placas fotográficas. Sanga, octubre-noviembre de 1931.

cia etnográfica complicada, en evolución, una experiencia atravesada por influencias, históricas e intersubjetivas, fuera del control de las metáforas de Griaule.

La noción de que la etnografía era un proceso de recolección dominó la misión Dakar-Djibuti, con su énfasis museográfico. El objeto etnográfico, ya fuera una herramienta, una estatua o una máscara, se consideró como un "testigo" peculiarmente confiable de la verdad de una sociedad extraña. La concepción maussiana es evidente en un conjunto de "Instrucciones a los Coleccionistas" distribuido por la misión.

Debido a la necesidad que siempre ha impulsado a los hombres a dejar impresa su actividad en la materia, casi todos los objetos de la vida colectiva son susceptibles de expresión en objetos dados. De esta forma, una colección de objetos adquiridos sistemáticamente es una rica reunión de evidencia admisible [*pièces à conviction*]. Su recolección crea archivos más reveladores y seguros que los archivos escritos, puesto que estos son objetos auténticos, autónomos, que no pueden haber sido fabricados por las necesidades del caso [*les besoins de la cause*] y de tal modo caracterizan los tipos de civilización mejor que cualquier otra cosa. (Mauss 1931: 6-7).

Los objetos "muertos", descontextualizados, continúa el folleto, pueden ser devueltos a la "vida" por la "documentación" circundante (descripciones, dibujos, fotografías). Los vínculos que unen a cualquier objeto o institución al "conjunto de la sociedad" pueden reconstituirse de tal modo, haciendo surgir científicamente la verdad del todo a partir de cualquiera de sus partes.

Las recurrentes metáforas jurídicas *(pièces à conviction, besoins de la cause)* son reveladoras; si en principio se puede lograr que todas las partes de una cultura presenten el todo ¿qué justifica la selección particular del etnógrafo de la "evidencia" reveladora? Algunos "testigos" podrían ser más confiables que otros. Un corolario del valor asignado a los objetos como "auténticos y autónomos", no "fabricados por las necesidades del caso", es el supuesto de que otras formas de evidencia, los "archivos" compuestos sobre la base de la observación, la descripción y la interpretación personales son menos puras, más infectadas por el encuentro etnográfico contingente, su choque de intereses y sus verdades parciales. Para Griaule el trabajo de campo era una lucha perpetua por el *control* (en los sentidos político y científico) de este encuentro.

Griaule suponía que los intereses opuestos del etnógrafo y el nativo nunca podían armonizarse por completo. Las relaciones a las que a veces se daba un tinte romántico con el término de *rapport* eran en realidad ajustes negociados, resultados de un continuo tironeo que determinaba qué podía y qué no podía saberse de la sociedad en estudio. El extraño estaba siempre en peligro de perder la iniciativa, de consentir un modus vivendi superficial. No se podía llegar a saber qué estaba sistemáticamente oculto en una cultura sólo por convertirse en un miembro temporario de una sociedad moral común. Esto sólo podía ser revelado

por una especie de violencia: el etnógrafo debe mantener la presión (Griaule 1957:14). Griaule puede no haber tenido alternativa: en las sociedades de Sudán, con sus largos procesos de iniciación, uno tenía que forzar la revelación de tradiciones ocultas o permanecer en la escena durante décadas.

De todos los caminos posibles hacia las verdades ocultas, el menos confiable era el lenguaje: qué decían realmente los informantes en respuesta a las preguntas. Esto se debía no sólo al mero mentir consciente y la resistencia a la indagación; esto se seguía más bien de los dramáticos supuestos que constituían el *leit-motiv* de su obra. Para Griaule cada autopresentación de un informante (igual que la del etnógrafo) era una dramatización, una exposición de ciertas verdades y una retención de otras. Al penetrar a través de estos disfraces conscientes o inconscientes, el trabajador de campo tenía que explotar cualquier ventaja, cualquier fuente de poder, cualquier conocimiento no basado en la interlocución que él o ella pudiera adquirir (1957:92).

Inicialmente Griaule consideraba la observación visual como una fuente de información que podía obtenerse sin depender de cierta colaboración oral y que podía proveer la iniciativa necesaria para provocar, controlar y verificar los discursos confesionales. Acostumbrado realmente a mirar las cosas desde arriba (su primera actividad en la fuerza aérea había sido como localizador aéreo y navegante), Griaule era particularmente consciente de las ventajas de la observación panorámica, de la elaboración precisa de mapas de los hábitats y sus terrenos circundantes. Esta preocupación visual, evidente en todos sus trabajos metodológicos, surge con desconcertante claridad en *Les Saô légendaires,* su popular relato del trabajo etnográfico y arqueológico en Chad (1943):

> Tal vez sea una peculiaridad adquirida en la aviación militar, pero siempre me disgusta explorar un terreno desconocido a pie. Visto desde lo alto en el aire, un distrito guarda pocos secretos. Las propiedades están delineadas como con tinta china; los caminos convergen en puntos críticos; los patios interiores se destacan; sus mezcolanzas habitadas se muestran con claridad. Con una fotografía aérea los componentes de las instituciones encajan en su sitio como objetos desarmados y dóciles. El hombre es tonto; sospecha del vecino, nunca del cielo; dentro de las empalizadas, los cercos y setos de un espacio cerrado cree que todo está permitido. Pero todas sus grandes y pequeñas intenciones, sus santua-

rios, sus desechos, sus reparaciones descuidadas, sus ambiciones de crecimiento aparecen en una fotografía aérea. En una aldea que conocí en el Sudán francés, recuerdo haber descubierto cuatro santuarios al costo de muchos y duros viajes por tierra, junto con trivialidades, adulaciones, pagos y promesas incumplibles. Setenta santuarios aparecieron en una fotografía aérea, gracias a la pulpa de mijo esparcido en sus cúpulas. Inmediatamente la apertura de mis informantes aumentó en grado increíble. Con un aeroplano, uno fijaba la estructura subyacente tanto de la topografía como de las mentes (págs. 61-62).

No resulta claro si este pasaje debería leerse como una publicidad entusiasta de un nuevo método científico (sobre fotografía aérea véase Griaule 1937) o como una fantasía algo perturbadora del poder de observación. Griaule pocas veces tuvo un aeroplano a su disposición en el campo, pero adoptó su punto de vista panóptico como un hábito y una táctica.

El simple hecho de dibujar un mapa podrá dar un panorama y un dominio inicial de la cultura inscrita en la tierra. Al reseñar la excavación de antiguos restos funerarios contra los deseos de los habitantes que consideraban que las tumbas eran ancestrales, Griaule proporciona una extraordinaria fenomenología de la lucha del forastero blanco por mantener cierta iniciativa en los tratos con el concejo nativo de los ancianos. Dado que su tradición oral es una fuente clave de información acerca de dónde exactamente hay que cavar, deben ser inducidos a hablar (1943:58). Griaule estaba atento a todas las formas de los signos en la conducta, y en especial en el terreno, que eventualmente podían servir de entradas al mundo oculto de la costumbre. Sus preguntas están dirigidas a provocar y confundir, a elicitar respuestas incautas. Después de haber elaborado arduamente el mapa de las haciendas y habitaciones de la región, puede plantear agudas preguntas inesperadas sobre sitios discordantes que de hecho son sagrados: altares, una puerta extraña en una pared, una característica topográfica curiosa, vestigios de secretos escritos en la superficie del hábitat. El forastero que está haciendo los mapas retiene una desconcertante autoridad: parece saber dónde está cada cosa. Siguen revelaciones. Se excavan nuevos sitios.

Para Griaule un mapa no es sólo un plan de trabajo, sino "una base de combate" donde "cada posición inscrita es una posición conquistada" (1943:66). A través de toda su reseña es consciente del papel perturbador y agresivo de la mirada. La investigación



Marcel Griaule tomando fotografías desde la cumbre de un acantilado cerca de Sanga, octubre-noviembre de 1931. André Schaeffner lo sujeta por los tobillos.

que mira dentro de algo nunca es neutral. Los investigadores mismos se sienten bajo inspección: "Centenares de ojos nos siguen. Tenemos una visión total de la aldea; en cada rendija de una pared, detrás de cada granero hay un ojo atento" (pág. 64). En oposición está su observación científica: "Cavar un agujero es cometer una indiscreción, abrir un ojo al pasado" (pág. 68). Cada indagación es "un sitio que debe ser organizado" (pág. 60). Esta particular guerra de miradas termina en una tregua nominal, un compromiso que permite la recolección de ciertos artefactos mientras que unos pocos especialmente sagrados se reservan (pág. 76). El tironeo teatral de ambos extremos de la cuerda termina en un arreglo enteramente ventajoso para los forasteros, que pueden

completar su excavación, retirar numerosas reliquias y establecer reglas básicas para una etnografía intensiva posterior.

Para Griaule la documentación exhaustiva de una cultura era una condición previa para sondear sus "secretos" a través de una interrogación controlada y de largo plazo a los informantes. No creía, por supuesto, que fuera posible una descripción completa; pero a menudo (en especial cuando defendía su trabajo de equipo contra el modelo anglonorteamericano de observación participante individual) traicionaría aspiraciones panópticas. Su ejemplo favorito era el problema de describir una ceremonia funeraria dogon, un espectáculo que involucraba a cientos de participantes. Un observador participante se perdería en el alboroto, anotando impresiones más o menos arbitrarias, y con poca percepción del conjunto.

Griaule sostiene que el único modo de documentar adecuadamente tal acontecimiento es desplegar un equipo de observadores. El ofrece, característicamente, un mapa del sitio de la acción y un conjunto de las tácticas para su cobertura, procediendo más bien como un moderno equipo de televisión que informa sobre una convención política norteamericana (1933:11; 1957:47-52). El observador número uno se ubica encima de un farallón no lejos de la plaza de la aldea con la misión de fotografiar y anotar los movimientos en gran escala del rito; el número dos está entre las mujeres que están menstruando, dispuestas a un lado; el número tres se mezcla con una banda de jóvenes portadores de antorchas; el número cuatro observa al grupo de músicos; el número cinco está arriba del techo "encargado de vigilar en las alas con sus millares de indiscreciones, y yendo con frecuencia, junto con el número seis, a la casa del muerto en busca de las últimas noticias" (1957:49). El número siete observa las reacciones de las mujeres y los niños a los bailes de máscaras y los combates rituales que tienen lugar en la escena central. Todos los observadores apuntan las horas exactas de sus observaciones, de modo que pueda construirse una descripción sintética del ritual.

Esto sólo inicia la tarea de la documentación adecuada. El esquema sinóptico elaborado de este modo será aumentado y corregido después por procesos de "verificación" y "comentario". Se pueden pedir explicaciones a los testigos por sus gestos oscuros. Los "agujeros" en la trama serán llenados, incluso los debidos a contingencias de una representación específica: la ausencia o presencia de grupos e individuos particulares, los olvidos de los ac-

tores, o cualquier divergencia de la “armonía ideal” del rito (1957: 50). Lentamente, durante unos cuantos años, construyendo sobre representaciones repetidas si eso es posible, se habrá elaborado laboriosamente un tipo ideal del rito. Pero este enorme “dossier” se dispersa en muchas direcciones, y “cada parte de la observación se convierte en el núcleo de una indagación que tarde o temprano proporcionará una vasta red de información” (pág. 51).

El método de la etnografía, de Griaule, del cual se extrae esta información, proporciona una versión racionalizada de su propia práctica de investigación. A menudo no resulta claro si los métodos propuestos son los que Griaule realmente usaba o recomendaciones basadas en una experiencia más bien desordenada. Pero el *Método* ofrece una buena percepción de las hipótesis y los parámetros generales de su trabajo de campo. En Sanga, la misión Dakar-Djibuti había encontrado en realidad un funeral dogon, un rito dramático y confuso con representaciones espectaculares de bailarines enmascarados. Griaule emprendió su documentación: su trabajo siguiente se concentró en la sociedad secreta de las máscaras, y varios de sus colaboradores presentaron estudios relacionados con el tema (Leiris 1948; De Ganay 1941; Dieterlen 1941). A fuerza de visitas repetidas y un trabajo intensivo de colaboración se organizó un cuerpo de “documentos”.

La concentración de Griaule en la institución de las máscaras no implica una representación sinecdóquica de la cultura como un todo en la tradición funcionalista (usando la sociedad de las máscaras ya sea como una “institución” típica-ideal, o sus rituales como “representaciones culturales totalizantes”). Más bien, trabajando a partir de densos conglomerados de hechos sociales totales, él y sus asociados construyeron una “vasta red de información” como un contexto y un control de lo que los nativos mismos decían de su cultura. Inicialmente, en su fase “documental”, Griaule usaba las explicaciones de los informantes como comentarios sobre la conducta observada y los artefactos coleccionados; pero esta actitud cambió, especialmente después de Ogotemmêli; una vez examinados y calificados apropiadamente, se podía confiar a los informantes tareas de investigación. Con un control adecuado podían llegar a ser auxiliares regulares y en rigor miembros del equipo. Así la red de observación y documentación podía extenderse dramáticamente (Griaule 1957: 61-64). El trabajo en equipo fue un modo eficiente de tratar los hechos sociales para producir una documentación completa sobre una multiplicidad de temas considerados de diversas maneras.

Tal como lo concebía Griaule el equipo fue mucho más que una colaboración provisoria de individuos. Encarnaba el principio subyacente en toda la investigación moderna: la especialización y la división del trabajo. Dado que la realidad social es demasiado compleja para un investigador solitario, él debe "apoyarse en otros especialistas y tratar de formar con ellos un grupo pensante, un elemento de combate, una unidad táctica de investigación en la que cada persona, mientras mantiene sus propias cualidades personales, sabe que es una pieza inteligente de una máquina en la cual es indispensable, pero sin la cual no es nada" (1957:26). Algunos de los colaboradores iniciales de Griaule, como Leiris, Schaeffner y Paulme, no hallaron sitio duradero en este mecanismo de producción. La escandalosa *L'Afrique Fantôme* (1934) de Leiris constituyó una evidente ruptura de la disciplina. Pero otros (De Ganay, Dieterlen, Lebeuf y Calame-Griaule), si bien no eran precisamente "piezas inteligentes", trabajaron con libertad dentro del paradigma en desarrollo. Griaule hablaba de su equipo ideal en términos de solidaridad y un *esprit de corps* cuasi militar, y las obras de la escuela sugieren una empresa eficiente de colaboración; pero como mecanismo productivo el "equipo" nunca pudo ser controlado con firmeza. Cuando se incluyen como agentes activos a los informantes, a los traductores y a las autoridades tribales dogon, cuya influencia en el contenido y la sincronización del conocimiento adquirido fue crucial, resulta evidente que la experiencia documental cooperativa iniciada por Griaule en 1932 había sufrido una metamorfosis hacia 1950.

¿Cómo fue que, antes de Ogotemmêli, Griaule "eligió", "identificó", "interrogó" y "utilizó" a los informantes (1952c: 542-547; 1957: 54-61)? Sus restricciones metodológicas son particularmente reveladoras, puesto que a medida que crecía su respeto por las tradiciones orales africanas llegó a concentrar cada vez más su investigación en una estrecha labor con un número limitado de *collaborateurs indigènes*. Primero se debe identificar y ubicar cuidadosamente al informante en un grupo o conjunto específico dentro de la textura social. De este modo se pueden compensar exageraciones y omisiones relacionadas con la lealtad de grupo, los tabúes, etc. El o ella (de hecho los informantes de Griaule, como lo señalaba a su pesar, eran casi enteramente hombres) (1957: 15) debe ser calificado para pronunciarse sobre temas particulares, ya sean tecnológicos, históricos, legales o religiosos. Se deben evaluar sus "cualidades morales": sinceridad, buena fe, memoria. Aunque muchos de sus informantes estaban significa-

tivamente influidos por perspectivas de "afuera" (Lettens 1971: 520-535), Griaule daba gran peso a las adhesiones a la tradición, desconfiando de los cristianos, los musulmanes y los individuos con demasiado contacto anterior con los blancos (1957: 57).

Griaule supone que cada informante enuncia una especie diferente de verdad, y el etnógrafo debe estar constantemente atento a sus limitaciones, fuerzas y debilidades. En su *Método* analiza diversos tipos de "mentirosos". En toda su obra lo preocupan las mentiras, no como simples no verdades. Cada informante, incluso el más sincero, experimenta una necesidad instintiva de disimular puntos particularmente delicados. Aprovechará de buena gana la mejor oportunidad de escapar del tema y ocuparse de otro (1957:58). Los colaboradores nativos "mienten" por bromear o por venalidad, por el deseo de agradar o por temor de los vecinos y los dioses (pág. 56). Los informantes olvidadizos y los europeizados son tipos particularmente peligrosos de "mentirosos". En una operación etnográfica "estratégica" (pág. 59), el investigador debe quebrar las defensas y disimulos iniciales. A menudo un informante individual debe ser aislado para un interrogatorio intensivo de modo de eliminar la presión social inhibidora (pág. 60). Cuando su testimonio se confronta con versiones diferentes obtenidas de otras entrevistas, los informantes sometidos a dura presión enuncian verdades que no se habían propuesto revelar. En una ocasión Griaule se permite soñar acerca de una situación "ideal": "una infinidad de informantes aislados" (1943:62). Sin embargo, puede ser provechoso a veces realizar indagaciones en público, en especial sobre problemas delicados tales como la tenencia de tierra, donde el investigador puede provocar disputas reveladoras con sus inevitables indiscreciones (1943:66-68; 1957:60).

Las tácticas de Griaule son variadas, pero tienen en común una postura activa, agresiva, no diferente de un proceso judicial de interrogación (1952:542-547): "El papel de la persona que está olfateando hechos sociales es a menudo comparable al de un detective o juez interrogador. El hecho es el crimen, el interlocutor, la parte culpable; todos los miembros de la sociedad son cómplices" (1957: 59). Lo fascinan las tácticas de la indagación oral, el juego de la verdad y la falsedad que puede conducir a "laberintos" que son "organizados". Como un psicoanalista, empieza a ver pautas de resistencia, olvido y omisión no como meros obstáculos sino como signos de una estructuración más profunda de la verdad:

El informante, en el primer contacto, rara vez ofrece mucha resistencia. Se permite apoyarse en posiciones que ha podido organizar en el curso de sentir la situación, observando las argucias, habilidades y torpezas de su interlocutor. El valor de estas posibilidades depende de lo que él puede hacer con ellas; resiste lo mejor que puede. ¿Y si se las toma por la fuerza? Después de otras resistencias similares se retirará a una posición final que no depende de él mismo ni de su "adversario" sino del sistema de prohibiciones de la costumbre (1952c: 59-60).

Para Griaule la estructura profunda de la resistencia no es específica de un encuentro intersubjetivo sino que deriva de una fuente general, las reglas de la "costumbre". Esta entidad hipostasiada es el último bastión que hay que batir. Como veremos, no puede ser conquistado por un asalto frontal, sino por procesos tácticos de observación, documentación e interrogación. Un proceso "iniciático" diferente debe entrar en juego.

Destinados a trabajadores de campo principiantes, los tratados de Griaule sobre la técnica etnográfica permanecen en gran parte dentro del paradigma "documental". Además, Griaule, probablemente no tuvo tiempo para digerir completamente las consecuencias metodológicas de las revelaciones de Ogotemmêli o la crítica acumulada del conocimiento colonial en la década anterior a la publicación del *Método*. Probablemente sea mejor leer su compendio más bien mecanicista de técnicas como un intento menos que exitoso de controlar un proceso de investigación irregular; en palabras de Georges Devereux (1967), un pasaje de la ansiedad al método. El último y complejo compromiso recíproco de Griaule con los dogon se capta muy mal en títulos de secciones tales como "El Descubrimiento y la Observación de Hechos Humanos" o en la descripción de los etnógrafos y colaboradores indígenas como constructores de redes de información, coleccionistas de "documentos", compiladores de "dossiers". La etnografía, en el lenguaje jurídico de Griaule, es incluso afín al proceso de *instruction:* en el derecho francés, el establecimiento preliminar de los hechos de un caso antes del *jugement* propiamente dicho (1957: 51). Al trabajar entre partes interesadas el etnógrafo usa los poderes de largo alcance del *juge d'instruction* (una de las metáforas favoritas de Griaule) para hacer surgir la verdad (cf. Ehrmann 1976). Respetando en general la división del trabajo establecida por Mauss, y receloso de abstracciones y de una comparación transcultural sistemática, Griaule deja las

cuestiones de teoría y explicación para otros que están fuera de la refriega. El *juge d'instruction,* después de haber reunido suficientes documentos confiables y verificado las versiones de los testigos acerca de los hechos, está en posesión de todo lo que necesita para determinar la verdad.

Hacia 1950 estas actitudes ante la observación y la interrogación se estaban volviendo en general sospechosas, y la anterior metáfora documental de Griaule ya no era adecuada para el proceso de investigación que estaba cobrando vida propia. De modo gradual la comprensión de Griaule acerca de los dogon se estaba volviendo indistinguible de sus explicaciones cada vez más elaboradas. La originalidad del método etnográfico que había puesto en movimiento fue que descubrió (y en un grado indeterminado, provocó) una interpretación sofisticada de su cultura por un grupo de dogon influyentes.

*

Antes de considerar la segunda fase de la obra de Griaule, vale la pena separarnos por un momento de sus estilos y tácticas de investigación para sugerir su relación con la situación colonial. Griaule nos proporciona una especie de dramaturgia de la experiencia etnográfica anterior a la década de 1950. En un pasaje extraordinario (incluido tanto en sus análisis anteriores como en los posteriores de la metodología) evoca la gama de roles cargados de poder adoptados por un etnógrafo que extrae información de un informante. La *ethnographie active,* escribe, es "el arte de ser una comadrona y un juez interrogador":

> De a ratos un afable camarada de la persona a la que se examina, un amigo distante, un extraño severo, un padre compasivo, un patrón preocupado; un traficante que paga por las revelaciones una por una, un oyente que afecta distracción ante las puertas abiertas de los misterios más peligrosos, un amigo obsequioso que muestra un vivo interés por los más insípidos relatos familiares, el etnógrafo hace desfilar por su rostro una colección tan excelente de máscaras como las que puede poseer un museo (1933: 10; 1952c: 547; 1957: 59).

El pasaje evoca un tema presente en toda la obra de Griaule: la etnografía es una actividad teatral. Su dramaturgia, sin embargo, no incluye un rol popular entre los trabajadores de campo

anglonorteamericanos: la persona del estudioso más honesto, a menudo abandonado como un niño en el proceso de adquirir y ser enseñado el conocimiento adulto. Quizás este personaje no se le ocurrió a Griaule porque, secundado por intérpretes y colaboradores europeos, nunca experimentó realmente la posición de ser un balbuceante indefenso en una cultura extraña. Fue sólo después de 1950, avanzado en su carrera, cuando empezó a adoptar el punto de vista de un estudiante con respecto a la cultura dogon; pero este rol siempre estuvo mezclado con la autoridad menos vulnerable del iniciado, el portavoz, el exégeta. Por lo menos en sus escritos, Griaule nunca abandonó una confianza básica, una sensación de control final sobre su investigación y sus productos. Pero mantener el control fue siempre una batalla, en el mejor de los casos una relación jocosa. Griaule nunca presentó el trabajo de campo como el inocente logro de un rapport análogo a una amistad. Ni neutralizó el proceso como una experiencia de educación o crecimiento (el niño o adolescente volviéndose adulto) o la aceptación en una familia extendida (un rol de parentesco dado al etnógrafo). Sus reseñas más bien presuponían un recurrente conflicto de intereses, un drama agonístico que culmina en el respeto mutuo, una complicidad en un productivo equilibrio de poder.

Los escritos de Griaule son inusuales por su aguda conciencia de una diferencia de poder estructural y un sustrato de violencia subyacente en todas las relaciones entre blancos y negros en la situación colonial. Por ejemplo, en *Les Flambeurs d'hommes,* una historia de aventuras que Griaule llamaba "una descripción objetiva de ciertos episodios de mi primer viaje a Abisinia" (1934a: vi), observa fríamente algo que "se da" en la vida colonial: habiéndose mostrado reacios los miembros de su caravana a intentar un vadeo peligroso del Nilo, "siguieron unos golpes, dados por el Hombre Blanco y no devueltos; porque un Blanco es siempre un hombre del gobierno, y si uno lo toca vienen complicaciones" (págs. 7-8). Aquí se despliega un recurso estilístico revelador, como en alguna otra parte de las reseñas de Griaule del trabajo de campo (1948a); un uso de la voz pasiva y términos genéricos para él mismo: El "Hombre Blanco", "el Europeo", "el Viajero", "el Nazareno", "el Extranjero". El relato de los castigos sugiere una serie automática de sucesos que todas las partes consienten. Un europeo en Africa no puede, no debería evitar los pasados reservados para él. Griaule no piensa en eludir los privilegios y restricciones de su estatus adscripto, un sueño que obsesiona y has-

ta cierto grado paraliza a Michel Leiris, su colega en la misión Dakar-Djibuti. El diario de campo de Leiris (1934) y sus escritos posteriores, a la vez etnológicos y literarios, retratan una lenta reconciliación con una concepción teatral del sujeto; pero su aceptación es siempre ambivalente, en conflicto creativo con un deseo de contacto y participación inmediatos (véase el capítulo 6). Griaule, por contraste, no guarda escrúpulos sobre su propia teatralidad. Una vez que esto es evidente, aspectos enigmáticos de su práctica se vuelven más claros, por ejemplo su "cobertura" ideal del funeral dogon.

El plan panóptico y elaborado de Griaule hará erizar el pelo del etnógrafo formado en la observación participante. La dotación que él visualiza necesariamente debe perturbar y tal vez orientar el curso de la ceremonia, pero esto no parece preocuparle. ¿Imagina ingenuamente que siete observadores no ejercerán una influencia considerable? La pregunta está fuera de lugar, porque Griaule nunca pensó en ser un participante no obstrusivo. Su investigación fue manifiestamente una intrusión; no pretendió jamás que fuera otra cosa. Así, en un grado importante, la verdad que registraba era una verdad provocada *por* la etnografía. Se siente la tentación de hablar de una *ethnographie vérité* análoga al *cinéma vérité* propugnado por Jean Rouch, socio posterior de Griaule: no una realidad objetivamente registrada por la cámara sino una realidad provocada por su presencia activa (Rouch 1978a).

Uno sospecha que Griaule veía a la cultura misma, igual que a la personalidad, como una representación o un espectáculo. En los años que siguieron a la misión Dakar-Djibuti, Griaule y sus equipos regresaron casi una vez por año a Sanga. La llegada de estos forasteros cada vez más familiares era un acontecimiento dramático. El tiempo era esencial; los informantes se movilizaban, se representaban los rituales ante las cámaras, y se registraba en lo posible toda la vida dogon. De hecho las primeras investigaciones de Griaule tendían a concentrarse en aspectos de la vida cultural susceptibles de demostración y representación: máscaras, rituales públicos y juegos. Es significativo en este sentido que Sanga, la comunidad dogon más acostumbrada a la etnografía, sea hoy día el principal centro turístico de la región, donde se realizan rutinariamente danzas para los forasteros (Imperato 1978: 7-32).

La propensión de Griaule a lo dramático invade toda su obra; para el historiador esto plantea problemas de interpretación. Por

ejemplo, un pasaje destacado pero característico de *Les Saô légendaires* se regocija con una ruptura. Después de haber manipulado a los interlocutores nativos para que dieran información que no pretendían divulgar, Griaule contempla la promesa de un futuro trabajo en el área:

> Podríamos abochornar a los viejos indecisos, confundir a los traidores, abominar a los silenciosos. Veríamos cómo los misterios brotan como reptiles de las bocas de los mentirosos limpiamente sorprendidos. Jugaríamos con la víctima; le refregaríamos por la nariz sus palabras. Los haríamos sonreír, escupir la verdad, les sacaríamos de los bolsillos su último secreto pulido por siglos, un secreto que haría palidecer de miedo al que hubiera hablado (Griaule 1943: 74).

¿Cómo se ha de leer este pasaje? Griaule siempre se complacía en provocar: un párrafo escrito para chocar en 1943 sigue siendo chocante y enigmático. En la narración para la cual es una especie de clímax, uno observa incómodo y con creciente indignación cómo el etnógrafo intimida, lisonjea y manipula a aquellos cuya resistencia interfiere con su indagación, a los nativos que no quieren ver sus reliquias ancestrales coleccionadas en interés de una ciencia extranjera. Pero Griaule no permitirá que lo despreciemos por descontrolarse. Si ahora percibimos tales acciones y actitudes como un embarazo, es gracias a Griaule que las vemos con tanta claridad. Nos refriega la nariz con ellas.

Debido a que Griaule desempeñaba los papeles coloniales con gusto y con cierta ironía, las palabras recién citadas no se pueden colocar claramente en su contexto histórico y descartar como actitudes infortunadamente posibles en el período colonial. Era más típico en el período ocultar tal violencia que traerla a la vista. Sin embargo, si la violencia es en cierto sentido el tema de Griaule, en ninguna parte él sugiere una crítica a las confesiones forzadas en la etnografía. Por el contrario, sus escritos metodológicos dan instrucciones sobre cómo provocarlas. Griaule no expresa reflexiones serias sobre cómo establecer la dominación, encontrando y explotando la debilidad, la desunión y la confusión de sus huéspedes nativos. De esta forma, una lectura histórica de esos pasajes grotescos no permite comprender a Griaule ni como un participante típico, ni como un crítico autoconsciente de la situación colonial. Su posición es más compleja.

Uno siente la tentación de atribuir tales pasajes al "estilo" de

Griaule, a su propensión a la burla, a las metáforas cargadas, a la provocación; pero esto simplemente plantea la cuestión de cómo un estilo funciona como parte de la actividad de investigación y cómo juega contra un medio ideológico. El estilo de Griaule no es meramente, como han supuesto algunos, una *faiblesse*, una desviación distractiva e infortunada del proceder científico emprendido (Lettens 1971: 12, 491). Es más bien una respuesta significativa a un dilema, un conjunto de roles y posibilidades discursivas que podría llamarse *liberalismo etnográfico*. El debate complejo y contencioso sobre la antropología y el imperio ha establecido con firmeza que los etnógrafos antes de la década de 1950 consentían los regímenes coloniales (Leiris 1950; Asad 1973; Copans 1974). El gobierno o la dominación cultural de los blancos eran un contexto dado para su trabajo, y ellos adoptaban una serie de posiciones liberales dentro de éste. Pocas veces "colonialistas" en un sentido directo, instrumental, los etnógrafos aceptaron, sin embargo, restricciones particulares al tiempo que las cuestionaban en diverso grado. Este dilema ambivalente imponía ciertos roles.

El estilo de liberalismo etnográfico de Griaule puede interpretarse a la vez como una representación dramática y un modo de ironía. Los observadores más agudos de la situación colonial, Orwell y Conrad, por ejemplo, la han descrito como un mundo ambiguo, cargado de poder, de realidades discontinuas, antagónicas. Como el joven funcionario de distrito de Orwell, que a desgano mata a tiros a un elefante para evitar que se ría de él una multitud de birmanos, y como todos los personajes de *El corazón de las tinieblas*, los europeos desplazados deben trabajar para mantener sus identidades culturales, por artificiales que estas puedan parecer. Tanto las situaciones coloniales como las etnográficas provocan una sensación enervante de estar en el escenario, observados y fuera de lugar. Los participantes en tales medios quedan atrapados en roles que no pueden elegir. Ya hemos visto la rotunda percepción de Griaule sobre las máscaras exhibidas como parte del choque de voluntades, agudezas, baladronadas y estrategias del trabajo de campo. El no es el único en subrayar la importancia de la teatralidad y del manejo de la impresión en etnografía, la sensación de que las relaciones de investigación se desarrollan "detrás de muchas máscaras" (Berreman 1972). Como él, muchos etnógrafos han rechazado la pretensión de pasar por nativos, de poder desprenderse de un europeísmo fundamental; pero sólo unos pocos han descrito tan claramente

las disimulaciones tácticas y la irreductible violencia del trabajo etnográfico (Rabinow 1977: 129-130).

A diferencia de Conrad, Orwell o Leiris, Griaule parece no sentirse oprimido por esta representación de un papel. Pero aunque no es crítico, sí es irónico. Si compara la etnografía con un campo de batalla o un procedimiento judicial, no hay que suponer que en el campo actuaba realmente como un comandante de compañía o un magistrado instructor. Tomar las metáforas de Griaule por su valor aparente es perder de vista su función analítica implícita. Es también dejar de lado sus otras personalidades: su encanto, su temperamento, sus burlas juguetonas, su creciente simpatía, incluso amor, por los dogon.

Los liberales etnográficos, de los cuales hay muchas clases, han tendido a ser participantes irónicos. Han buscado maneras de estar fuera o apartados de los roles imperiales reservados para ellos como blancos. Ha habido frecuentes variantes del *broussard* de Delafosse. Muchos se han identificado públicamente de una u otra manera con modos exóticos de vida y pensamiento o han cultivado una imagen de marginalidad. La exageración de Griaule es otra respuesta. El liberalismo etnográfico es una matriz de posiciones irónicas, que a la vez está dentro y aparte de la situación colonial. Su dramaturgia completa aún debe ser escrita.

Las tensiones políticas y éticas visibles en los escritos de Griaule sólo recientemente se han convertido en temas explícitos de análisis. Un penetrante parágrafo escrito en 1968 por Clifford Geertz refleja los comienzos del fin de la inocencia en el trabajo de campo:

> Habitualmente, la sensación de ser miembros, aunque sea de modo temporario, inseguro e incompleto de una comunidad moral única, puede mantenerse incluso frente a realidades sociales más amplias que presionan casi en todo momento para negarla. Es una ficción —ficción, no falsedad— que está en el corazón mismo de la investigación antropológica de campo realizada con éxito; y, dado que nunca es del todo convincente para cada uno de los participantes, hace que tal investigación, considerada como una forma de conducta, sea continuamente irónica (pág. 154).

Hacia fines de la década 1960 la mitología romántica del rapport en el trabajo de campo empezó a disolverse públicamente. Desde entonces, una creciente reflexividad en el pensamiento y la práctica etnográficos han profundizado el reconocimiento de

su estructura irónica, su apoyo en ficciones improvisadas, históricamente contingentes. Esta nueva percepción hace posible una lectura de Griaule que ve una postura teatral e irónica, como el centro de su trabajo etnográfico.

*

Aunque el sentido de Griaule de la tensión moral y la violencia inherente al trabajo de campo era inusualmente aguda, él desarrolló, sin embargo, una ficción que permitía su encuentro recíproco con los dogon. Esta ficción, no falsedad, se encarna con mayor claridad en su trabajo después de Ogotemmêli. En la investigación desarrollada por Griaule (estrechamente relacionada con la de Dieterlen) se ve claramente el ocultamiento de la ficción etnográfica (el conocimiento iniciático de los dogon) tras una ficción de la etnografía (el trabajo de campo como iniciación). Para explicar este doblez podemos retornar a la ficción irónica de Geertz de la comunidad moral, a la que él ve como disipadora, temporariamente al menos, de las tensiones éticas inherentes al trabajo de campo. Geertz socava el mito del rapport etnográfico antes de volver a instaurarlo en un modo irónico. Como Griaule, parece aceptar que todos los participantes del encuentro reconocen sus elementos de insinceridad, hipocresía y autoengaño. Ve este reconocimiento como una precondición de una ficción vivida (un drama, en las palabras de Griaule) que es genuino en un sentido muy oculto pero real. Es siempre difícil saber cómo actúa realmente esta complicidad productiva; pero si, como sugiere Geertz, tales ficciones vividas son de importancia central para una investigación etnográfica exitosa, podemos esperar encontrarlas reflejadas en el texto que organiza, narra y generalmente da cuenta de las verdades aprendidas en el trabajo de campo. De hecho, muchas etnografías incluyen alguna reseña parcial del trabajo de campo como parte de una representación de una realidad cultural. Pero aparezca o no una narrativa de trabajo de campo explícita o implícita en la etnografía, su forma misma (la definición de su tema, el horizonte de lo que puede representar) es una expresión textual de la ficción-representada de la comunidad que ha hecho posible la investigación. Así, y con diversos grados de claridad, las etnografías son ficciones a la vez de otra realidad cultural y de su propio modo de producción. Esto es inusualmente claro en la obra tardía de Griaule y Dieterlen, donde la iniciación provee la metáfora organizadora común.



Marcel Griaule y Michel Leiris se preparan para sacrificar pollos en el altar kono en Kemeni, 6 de setiembre de 1931, como condición para entrar en el santuario.

Decir que la etnografía es *como* la iniciación, es no recomendar que el investigador realmente se someta a los procesos por los cuales un nativo alcanza la sabiduría de su grupo. Griaule recurre poco a tal "comédie" (1952c: 549). La metáfora de la iniciación evoca más bien la comprensión más profunda que acumula la investigación de largo plazo con visitas repetidas a través de toda su carrera de antropólogo. Evoca también un cambio cualitativo en las relaciones etnográficas que ocurre como culminación del largo y persistente proceso documental. La iniciación finalmente da acceso a un estrato privilegiado de la comprensión nativa, algo que alegaba Griaule era "una demostración, sumaria pero completa, del funcionamiento de una sociedad". El etnógra-

fo, más que tratar de fundirse en la sociedad bajo estudio, "juega su rol de extraño". Un intruso amistoso pero determinado, que presiona sin cesar contra las interdicciones de la costumbre, el etnógrafo llega a ser visto como alguien que, precisamente por su exterioridad respecto de las instituciones nativas, es improbable que las falsifique. "Si ha de recibir instrucciones y revelaciones que son equivalentes o incluso superiores a las disfrutadas por los iniciados, el investigador debe seguir siendo él mismo. Tendrá cuidado en no tratar de ganar tiempo condensando la información; más bien seguirá los pasos paralelos a los de la iniciación tal como es practicada por los hombres de la sociedad" (pág. 548).

La narrativa de la iniciación "paralela" (o específicamente *etnográfica*) aparece de modo prominente en *Le renard pâle* y *Conversaciones con Ogotemmêli*. La primera década del trabajo documental en Sanga se desplegó en el más bajo de los cuatro estadios del conocimiento iniciático dogon. Todas las preguntas anteriores del equipo de Griaule fueron respondidas en un nivel de instrucción ofrecido por los mayores a los principiantes: *la parole de face*. Pero los etnógrafos regresaron muchas veces. Probaron su buena fe: Griaule, por ejemplo, usaba sus fotografías aéreas para aconsejar a los dogon sobre cuestiones cruciales del manejo de las aguas. Gradualmente los persistentes investigadores se aproximaron a niveles más profundos, secretos, del conocimiento cultural. Entonces "los dogon tomaron una decisión" (Griaule y Dieterlen 1965: 54). Los patriarcas locales se reunieron y decidieron instruir a Griaule en la *parole claire,* el estadio más alto y más completo del conocimiento iniciático. Ogotemmêli comenzaría la tarea. Otros la continuaron cuando él murió poco tiempo después de sus famosas conversaciones con Griaule.

Tomada en su conjunto esta narrativa es por cierto demasiado clara y patentemente autojustificadora.[4] Pero si la "decisión" de "los dogon" fue motivada o no precisamente de esta manera, y cualquiera sea el estatus exacto del discurso de Ogotemmêli (especulación individual o conocimiento cultural), el paradigma iniciático global no plantea cuestiones acerca de la etnografía de corto y largo plazo. No puede haber duda de que las repetidas visitas de Griaule dieron como resultado una profundización progresiva y cualitativa de su comprensión. El estudio de largo plazo de final abierto bien puede brindar resultados que difieren en forma importante de los de estadías intensivas de un año o dos, seguidas quizá por un regreso posterior para medir el "cambio" (Foster et al. 1979). El envejecimiento de los trabajadores de cam-

po y de los informantes y la experiencia acumulada del trabajo cooperativo durante décadas produce por lo menos el efecto de profundizar el conocimiento. Concebir esta experiencia como una iniciación tiene el mérito de incluir "maestros" indígenas como sujetos centrales en el proceso. La instrucción dogon de Griaule en la *parole claire* es también una crítica implícita de la anterior investigación "documental"; por cierto uno se pregunta si la mayoría de las etnografías generadas durante un lapso relativamente breve pueden no ser *paroles de face*. La narrativa de la iniciación cuestiona agudamente los enfoques que no aspiran a un cierto nivel de complejidad al representar "el punto de vista nativo". No es necesario describir la iniciativa de Ogotemmêli como terminación (en las palabras de Griaule, "couronnement") de la investigación anterior. También se la puede ver como un comentario sobre ésta y un cambio de su base epistemológica. Aquí el "lado" dogon de la historia permanece problemático: faltan las evidencias directas, y la narrativa iniciática con su teleología asumida (un progreso hacia un conocimiento lo más completo posible) deja de ser útil.

Es evidente que la intervención de Ogotemmêli fue un giro crucial en el proceso de investigación. Reveló la extensión del control dogon sobre la clase de información accesible a los etnógrafos. Anunció un nuevo estilo de investigación en el que la autoridad de los informantes se reconocía más explícitamente. Al no ser más testigos no confiables sujetos a pruebas cruzadas, los "doctores" dogon, Ogotemmêli y sus sucesores, eran ahora interlocutores instruidos. Durante la fase "documental" de la investigación el etnógrafo ha sido un coleccionista agresivo de observaciones, artefactos y textos. Ahora es el transcriptor de un conocimiento formulado, un traductor, un exegeta, un comentarista. En la reseña que Griaule da de sus reuniones, Ogotemmêli no es interrogado en la manera delineada en *El método de la etnografía*. "Le blanc", "el Nazareno", como Griaule a veces se llama a sí mismo, se ha convertido en un estudiante; el secreto es comunicado libremente, y no confesado.

Los paradigmas documentales e iniciáticos, sin embargo, se hallan vinculados por importantes supuestos subyacentes. Para ver la etnografía como algo que extrae confesiones o que pasa por una iniciación, se debe presuponer la existencia e importancia de los secretos. La verdad cultural se estructura en ambos casos como algo que ha de ser revelado (la palabra frecuente de Griaule es *décelé:* descubierto, divulgado, detectado, expuesto). Además

el nuevo paradigma incorpora la concepción teatral del trabajo de campo. En una iniciación "paralela" el etnógrafo desempeña el papel de un iniciado y el informante, el de instructor. Una relación dramática reconocida como tal por ambas partes se convierte en la ficción habilitante del encuentro. Si todas las representaciones son revelaciones controladas que presuponen una "región trasera" oculta a la vista de donde la representación se prepara y a la cual el acceso es limitado (Goffman 1959: 238; Berreman 1972; xxxii), entonces un modelo teatral de las relaciones necesariamente presupone secretos. De este modo, una lógica subyacente de los secretos une las dos fases de la carrera de Griaule.[5] Ya sea el etnógrafo un "juez" implacable o una servicial "comadrona", la verdad siempre debe *surgir,* ser traída a la luz. Como iniciado, el investigador recibe e interpreta *revelaciones.*

Esta visión del surgimiento de la verdad puede contrastarse con una concepción de la etnografía como una empresa dialógica en la que tanto los investigadores como los nativos son creadores activos, o, para limitar el término, autores de representaciones culturales. De hecho la experiencia de Griaule con los dogon puede explicarse mejor desde esta segunda perspectiva, pero decir esto presupone una crítica de la autoridad iniciática. Los paradigmas dialógicos y constructivistas tienden a dispersar o compartir la autoridad etnográfica, mientras que las narrativas de la iniciación confirman la competencia especial del investigador. La iniciación presupone una experiencia de revelaciones conectadas y progresivas, de llegar detrás de medias verdades y tabúes, de ser instruido por miembros auténticamente calificados de una comunidad. Esta experiencia de una "educación" profundizada autoriza al etnógrafo para hablar como un miembro de la comunidad en nombre de la verdad o la realidad de ésta. Aunque todo aprendizaje cultural incluye una dimensión iniciática, Griaule presiona su lógica hasta el límite: "procediendo mediante investigaciones sucesivas entre un número creciente de estratos conocibles de la sociedad, es posible reducir considerablemente el área de conocimiento esotérico de una población, el único que, para decir la verdad, es importante, puesto que constituye la clave nativa para el sistema de pensamiento y acción" (1952c: 545).

Esta "clave nativa" empezó a surgir para Griaule y sus colaboradores a fines de la década de 1940 y comienzos de la de 1950. Los libros fundamentales que anuncian este descubrimiento fueron *Dios de agua (Conversaciones con Ogotemmêli)* (1948a) y la obra de Dieterlen *Essai sur la religion Bambara*

(1951). Estos dos libros revelaron un "pensamiento profundo de los negros", una "intrincada red de representaciones" (Dieterlen 1951: 227). Las "innumerables correspondencias" de los bambara y los dogon surgieron como un "cuadro coherente", una "metafísica" (Griaule 1951: ix). Una vez que Ogotemmêli, en treinta y tres días de tortuosas conversaciones, hubo enunciado los esbozos básicos del mito cosmogónico dogon, quedaba por realizar un enorme trabajo de elucidación. Tal como está registrado en la reseña diaria de Griaule, su discurso se volvía enigmático por sus lagunas y contradicciones. El guión cultural maestro que había delineado requería una elaborada exégesis, una verificación cruzada con otras versiones de los mitos y una atención a la materialización de la trama virtualmente en cada dominio de la vida colectiva.

Este trabajo habría de ocupar a Griaule y sus colaboradores durante décadas. Ocuparía a su pequeño grupo de informantes clave, extraídos del estimado cinco por ciento de los "completamente instruidos" dogon de la región de Sanga, como también al 15 por ciento de la población que poseía una buena porción del conocimiento secreto (Griaule 1952a: 32). Hay desacuerdo acerca de la naturaleza precisa de las "revelaciones" de los dogon producidas en esta colaboración. Algunos las han visto como especulaciones teológicas de dogon individuales o como invenciones mitopoéticas (Goody 1967: 241; Lewis 1973:16; Copans 1973:156). Griaule y Dieterlen, sin embargo, rechazan enérgicamente la noción de que en el conocimiento que informan sea en algún sentido significativo la creación original de dogon específicos. En su opinión la uniformidad de la costumbre y la ampliamente difundida articulación en la conducta del conocimiento esotérico torna improbable que cualquier individuo pudiera haber hecho más que acentuar las persistentes estructuras míticas. Pero plantear la cuestión como un debate entre la originalidad personal y la tipicalidad cultural (Hountondji 1977: 79-101) es probablemente infructuoso, dada nuestra ignorancia sobre los informantes clave. Esta perspectiva se basa también en una falsa dicotomía: todos los autores, ya sean africanos o europeos, son originales sólo dentro de recursos limitados y en relaciones restringidas de producción textual.

Es tentador describir los trabajos posteriores de la escuela de Griaule, según palabras de Pierre Alexandre, como "etnografía de segundo nivel: la etnografía de la etnografía dogon" (1973:4). Esta noción de "niveles", sin embargo, no hace justicia al modo en

que la versión de Griaule de la costumbre y las versiones enunciadas por los informantes dogon están dialógicamente implicadas entre sí, porque es difícil, si no imposible, separar claramente la etnografía dogon de la etnografía de Griaule. Forman un proyecto común: la textualización y exégesis de un sistema tradicional de conocimiento. El "texto" cultural no existe antes de su interpretación; no es dictado por informantes plenamente instruidos y luego explicado y contextualizado en un "segundo nivel" por etnógrafos europeos. Griaule y Dieterlen dan pruebas de que de hecho no puede haber versión completa de la "metafísica" dogon. Si, de acuerdo con la expresiva metáfora de Griaule, esta está "escrita" a través de toda la cultura (en el hábitat, en los gestos, en el sistema de signos gráficos) estos trazos son del orden de un elemento mnemónico antes que una inscripción completa. De hecho un dogon "perfectamente instruido" pasará toda una vida para dominar la *parole claire.* Captar toda la escala de sus correspondencias simbólicas, los signos, mitos, ritos y gestos cotidianos requiere un proceso continuo de poiesis concreta. La "palabra" mítica es interminablemente materializada, intercambiada, interpretada. Dado que el orden estable es implacablemente perturbado por las fuerzas del desorden, encarnadas en el mítico *renard pâle,* el cosmos y la sociedad se reinscriben constantemente.

El encuentro etnográfico es una de las ocasiones de su reinscripción, pero con una diferencia significativa. Ahora la dialéctica dogon del orden y el desorden tiene lugar en una etapa global y lleva a la inscripción de una nueva clase de totalidad, una esencia o cultura dogon. En *Le renard pâle* vemos un intento de establecer una línea de base cultural, al separar, por ejemplo los "comentarios" de informantes de los mitos y variantes registrados. No está claro, sin embargo, con qué rigor se puede hacer tal separación, porque como dice Dieterlen, estas glosas demuestran la propensión de los dogon a "especular sobre la historia de la creación", un continuo "desarrollo nativo de pensamiento sobre la base de hechos míticos" (Griaule y Dieterlen 1965: 56). El desarrollo del pensamiento mítico, como de cualquier pensamiento, es a la vez estructurado y de final abierto, pero la actividad de la exégesis depende de que la imaginación hermenéutica postule un conjunto restringido de símbolos. Debe haber en principio un cuerpo estable de interpretación. El conocimiento iniciático "completo" de Griaule (que nunca puede ser expresado en su integridad) funciona en esta forma canónica. Proporciona un punto de detención para el proceso de la representación cultural. Sobre la

base de su libreto maestro original se puede generar un discurso exegético interminable. La *parole claire,* como cualquier texto prístino o fundamento de autoridad, actúa para estructurar y dar poder a la interpretación.

El paradigma de Griaule de la iniciación funcionó para transformar el papel del etnógrafo de observador y documentador de la cultura dogon a exegeta e intérprete. Preservó y reformuló, sin embargo, los temas dominantes de su práctica anterior: la lógica del secreto, una aspiración al conocimiento exhaustivo, una visión del trabajo de campo como el desempeño de un rol. Expresó también la sensación que se obtiene a través de toda la carrera de Griaule de sus contrapartes dogon como agentes poderosos en el proceso etnográfico, inicialmente tácticos astutos y resistentes voluntariosos, después maestros y colegas. Al alcanzar la *parole claire* y trabajando como cualquier iniciado para captar la encarnación en "palabras" en el mundo experiencial, Griaule se convierte (siempre en su posición paralela, "etnográfica") en miembro de un grupo restringido de "doctores" o "metamédicos" que controlan e interpretan el conocimiento dogon. Griaule es uno del grupo, pero con una diferencia. Es como si los dogon hubieran reconocido la necesidad de una especie de embajador cultural, un representante calificado que dramatizaría y defendería su cultura en el mundo colonial y más allá. Griaule actuaba como si este fuera su papel.

La instancia del etnógrafo que habla como alguien de adentro en nombre de su gente es algo familiar: es el papel corriente del etnógrafo liberal. Griaule adoptaba este punto de vista a comienzos de la década de 1950 con confianza y autoridad. Activo defensor y mediador en la política colonial de la región Sanga, efectuó una reconciliación entre las autoridades dogon tradicionales y los nuevos jefes instalados por el gobierno (Ogono d'Arou 1956:9). En varios foros, desde las páginas de *Présence africaine* a las reuniones internacionales de la UNESCO y de la Asamblea de la Union Française (donde actuó como presidente de la Comisión de Asuntos Culturales), instó al respeto por las tradiciones de Africa. Fortalecido por las revelaciones de Ogotemmêli, describió con elaborados detalles un modo de conocimiento que rivalizaba con el legado occidental de los griegos o lo sobrepasaba. Hablando personalmente, con la voz de un iniciado, podía informar sobre los dogon que "con ellos todo parece más verdadero, más noble, es decir más clásico. Esta puede no ser la impresión que se obtiene desde afuera, pero en cuanto a mí, cada día me parece estar des-

cubriendo algo más hermoso, más formado, más sólido" (1952b: 166).

Se siente en el trabajo de Griaule y entre sus colaboradores (especialmente Germaine Dieterlen) un compromiso profundo, a veces místico con la *sophie* dogon (Rouch 1978b: 11-17). Pero mientras que Dieterlen tendía a esfumar su propia autoridad detrás de la de los dogon, Griaule, quien vivió para ver sólo los comienzos de la "descolonización", hablaba con acentos francamente paternalistas como un defensor de las culturas tradicionales africanas. Sus generalizaciones del período posterior están gobernadas por una cadena familiar de sinécdoques. Ogotemmêli y Sanga representan a los dogon, los dogon al Sudán tradicional, los sudaneses al Africa Negra, Africa al *l'homme noir*. Griaule se mueve libremente de nivel en nivel, construyendo una civilización elemental notablemente distinta de la de Europa; pero la diferencia se establece sólo para disolverse en un humanismo totalizador (1952b: 24). Una vez que la esencia del Africa tradicional es caracterizada y defendida con simpatía, se la describe entonces, en última instancia, como una respuesta "al mismo gran principio, a las mismas grandes incertidumbres humanas" de los que se ocuparon la ciencia y la filosofía de Occidente (1951: 166). El etnógrafo habla como participante en dos civilizaciones que, por medio de su experiencia iniciática y conocimiento especial, pueden ser reunidas a un nivel "humano".

En los primeros años de la década de 1950 Griaule se presenta como alguien que conoce Africa y que también conoce lo que es bueno para Africa. La comprensión etnográfica es crítica en un contexto colonial cambiante: permite "seleccionar los valores morales que son de mérito y que deberían ser preservados", para "decidir qué instituciones y qué sistemas deben ser resguardados y propagados en el 'Africa Negra'" (1953: 372). La tradición debe ser bien entendida de modo que el cambio pueda ser guiado adecuadamente. "Es cuestión de tomar de ellos lo que es rico y trasponerlo a nuestra propia situación, o a la situación que queremos crear para ellos" (1951: 163). El "nosotros" de Griaule corresponde a 1951 y a la Union Française Colonial, de la cual era consejero.

Las riquezas culturales que de algún modo serán preservadas o traspuestas se ubican siempre en el dominio de la tradición o la costumbre "auténtica", un área más o menos libre de influencias europeas o islámicas. El liberal etnográfico que representa la esencia de una cultura contra las fuerzas impuras "ajenas", encuentra tarde o temprano una contradicción inherente a todos

esos discursos que resisten o tratan de permanecer al margen de la invención histórica. Los críticos más persistentes de la defensa de Griaule del Africa eran africanos educados, *évolués,* que rechazaban cualquier reificación de su pasado cultural, por simpática que fuera. Griaule tendía a explicar estas resistencias como consecuencias infortunadas de una educación desequilibrada: "No se puede estar simultáneamente en la escuela y en un huerto sagrado" (1951: 164; véase también Malroux 1957: 15). Los intelectuales negros que objetaban sus elocuentes descripciones de sus tradiciones ya no eran auténticamente africanos, sino víctimas de "esa especie de 'descarrío de menores' en que han incurrido todas las potencias coloniales" (1953: 376).

Tales afirmaciones ya no tienen la autoridad que Griaule podía impartirles a comienzos de la década de 1950; de hecho fueron desafiadas incluso en la oportunidad de su enunciación (Griaule 1952b:147-166). Más simpáticas hoy día son las ideas expresadas al mismo tiempo por su colega de los primeros tiempos, Michel Leiris. Un breve contraste final evocará la cambiante situación ideológica de los años anteriores a la muerte de Griaule, una situación en la que la etnografía aún está entrampada.

Leiris fue tal vez el primer etnógrafo que enfrentó categóricamente las restricciones políticas y epistemológicas del colonialismo en el trabajo de campo (Leiris 1950). Veía al etnógrafo como el defensor natural de los pueblos explotados, y advertía en contra de las definiciones de autenticidad que excluían a los *évolués* y a las impurezas del sincretismo cultural. Tanto Griaule como Leiris aportaron ensayos en 1953 a la colección de la UNESCO titulada *Interrelations of Cultures*. Las diferencias de sus enfoques son instructivas aún hoy. El ensayo de Griaule, "El Problema de la Cultura Negra", sostiene que las "religiones tradicionales, como asimismo la estructura legal y social y las habilidades técnicas de las razas negras emanan de un único y rígido sistema de pensamiento, un sistema que proporciona una interpretación del universo, así como una filosofía que permite a la tribu desenvolverse y al individuo llevar una vida equilibrada" (1953: 361). Se recurre a los ejemplos dogon y bambara para ilustrar este "sustrato metafísico" que Griaule presenta siempre como característico del "negro" o de la "cultura negra" (pág. 362). Leiris, al abordar su tópico, "Los negros africanos y las artes del grabado y la escultura" evoca un problema históricamente específico de traducción intercultural. Empieza describiendo el descubrimiento del *art nègre* entre la vanguardia de

comienzos del siglo: los europeos inventando una estética africana para sus propios propósitos artísticos. Entonces plantea dudas sobre su propia empresa señalando el absurdo de un africano que intentara tratar en un breve ensayo la totalidad de la "escultura europea". Procede a basar sus generalizaciones acerca del arte "africano" no en una presuposición de una esencia común sino en una perspectiva contingente. Escribe como un occidental que percibe similitudes entre diversas esculturas de Africa e incluso las presenta como expresiones de una "civilización", entendiendo que estos conjuntos son en cierto sentido ilusiones ópticas. La aparente unidad de las formas de arte negro corresponde sólo a una percepción de las maneras comunes en que difieren de aquellas a las que está acostumbrado un europeo. (Véase capítulo 9, n.3.) Esta negativa a representar una esencia exótica (una cuestión importante de tacto epistemológico) se basa, al menos en parte, en la forma en que la carrera etnográfica de Leiris difería de la de su colaborador en la misión Dakar-Djibuti. Leiris nunca sobrellevó ninguna "iniciación" en una forma exótica de vida o creencia. En verdad su trabajo (especialmente *L'Afrique fantôme*) es una crítica implacable del paradigma de la iniciación. Su obra literaria, dedicada en gran parte a una interminable autobiografía heterodoxa, refuerza el punto etnográfico (véase el capítulo 6). ¿Cómo podía Leiris presumir de representar otra cultura cuando tenía tales dificultades en representarse a sí mismo? Tal actitud tornaba imposible el trabajo de campo sostenido.

La enérgica confianza de Griaule en la representación cultural no podía ir más lejos de la torturada y lúcida incertidumbre de Leiris. Las dos posiciones destacan el dilema de una etnografía poscolonial. Alguna ficción autorizante de "encuentro auténtico", según la frase de Geertz, parece un requisito previo para la investigación intensiva; pero ya no son creíbles las pretensiones iniciáticas para hablar como miembros inteligentes del grupo que revelan verdades culturales. El trabajo de campo no puede aparecer primariamente como un proceso acumulativo de reunir "experiencia" o de "aprendizaje" cultural por parte de un sujeto autónomo. Más bien debe ser visto como históricamente contingente, un encuentro dialógico irregular que implica en cierto grado a la vez el conflicto y la colaboración en la producción de textos. Los etnógrafos parecen estar condenados a esforzarse por un encuentro verdadero, reconociendo simultáneamente los propósitos cruzados, políticos, éticos y personales, que socavan cualquier

transmisión de conocimiento intercultural. Abrumados entre la representación de Griaule y el rechazo de Leiris de este dilema irónico, y trabajando en los límites ahora borrosos del liberalismo etnográfico, los trabajadores de campo luchan por improvisar nuevos modos de autoridad.

Tal vez puedan encontrar algún aliento retrospectivo en la tradición de Griaule de la invención cultural etnográfica, porque la historia contiene elementos que apuntan más allá de la autoridad iniciática y el contexto neocolonial. Hasta hoy la reseña más esclarecedora sobre cómo prosiguió la investigación en la estela de Ogotemmêli es el prefacio de Geneviève Calame-Griaule a *Etnología y lenguaje: la palabra del pueblo dogon* (1965). Ahí relata cómo las "ideas extremadamente precisas" que ella reunió de sus interlocutores condujeron a la elaboración de "una verdadera 'teoría' dogon del lenguaje" (pág. 11). Presenta a sus cuatro colaboradores clave, dando indicios sobre sus estilos y preocupaciones personales. Nos enteramos de que uno de ellos, Manda, era el equivalente dogon de un "teólogo" y que guió a la etnógrafa hacia las relaciones del lenguaje y la persona que llegaron a ser el principio organizador del libro. Incluso las descripciones e interpretaciones que se hacen en el libro de la conducta diaria fueron el trabajo a la vez de la etnógrafa y los informantes, muchos de los cuales poseían una extraordinaria "fineza de observación" (pág. 14). Mientras Calame-Griaule aún formula una cautelosa pretensión de representar una global "orientación cultural" dogon, su prefacio avanza mucho en el sentido de volcar el proceso etnográfico en términos dialógicos específicos. La notable compilación de la teoría del lenguaje realizada por Calame-Griaule es inevitablemente un trabajo de colaboración, que continúa el encuentro productivo de su padre con los habitantes de Sanga. Y es una auténtica creación de "la necesidad del pensamiento dogon de expresarse mediante una dialéctica, un intercambio de preguntas y respuestas que se penetran y entretejen entre sí" (pág. 17).

Notas

1. Hay muchas variantes personales, y habría que distinguir los siguientes puntos de vista: el "núcleo" de la investigación en marcha sobre los dogon y los bambara es el de Marcel Griaule, Germaine Dieterlen y Solange de Ganay. Genevieve Calame-Griaule y Dominique Zahen han contribuido di-

rectamente al proyecto, pero desde puntos de vista metodológicos distintos. Jean-Paul Lebeuf, un colaborador anterior, compartió el punto de vista general de Griaule, pero su trabajo estuvo concentrado en Chad. Jean Rouch, Luc de Heusch y diversos estudiosos posteriores permanecen leales de modo ambivalente a la "tradición". Denise Paulme, Michel Leiris y André Schaeffner, colaboradores de los primeros tiempos del proyecto dogon, han mantenido siempre una distancia escéptica de la empresa y no deberían ser incluidos en la "escuela".

2. Todo aquel que haya intentado reinterpretar las notas de campo sabrá que es una empresa problemática. Pueden ser notas gnómicas y heteroglóticas de taquigrafía para uno mismo, o pueden ser como las clases de "notas de campo" citadas a menudo en etnografías publicadas: resúmenes formulados de sucesos, observaciones y conversaciones recompuestos después del hecho. Es prácticamente imposible desenmarañar los procesos interpretativos que actúan mientras las notas de campo se mueven de un nivel de textualización al siguiente. Las 173 ricamente detalladas "fiches de terrain" de Griaule para la crucial entrevista con Ogotemmêli (Griaule 1946) son claramente el producto de por lo menos una nueva reescritura, eliminando problemas lingüísticos específicos, la presencia del traductor kogem, etcétera.

3. Aquí y en todo el libro las traducciones de palabras extranjeras son mías, a menos que cite una traducción inglesa publicada.

4. No tenemos que ir tan lejos como Lettens (1971:509), quien sugiere que toda la lógica iniciática de los secretos revelados progresivamente fue una invención de Griaule para cubrir los fracasos de su primera fase de investigación a la luz de las revelaciones de Ogotemmêli. El escepticismo extremado de Lettens es en gran parte infundado y poco convincente, dada la amplia evidencia en favor de los sistemas iniciáticos sudaneses, y dada su concepción más bien rígida y literal de los procesos de iniciación.

5. Jamin (1982a:88-89) analiza este aspecto de la obra de Griaule. Para un tratamiento estimulante de las funciones sociales de los secretos véase su *Les Lois du silence* (1977). Los secretos son parte de la mise en scène social, generadores de identidades de grupo y significados culturales, los cuales, no siendo metas finales a alcanzar, "se difieren y disimulan indefinidamente" (pág. 104). Mi análisis de la función exegética de la *parole claire* recurre a esta perspectiva general, como también la de Kermode (1980). Para una crítica mordaz de los supuestos "criptológicos" que subyacen en la práctica de Griaule y de muchos "antropólogos simbólicos" véase Sperber (1975:17-50). Quizá la crítica más sutil de la lógica del secreto esté en *René Leys* (1922) de Victor Segalen; véase el capítulo 5.

3
Sobre la invención etnográfica del sujeto: Conrad y Malinowski*

... la era en que somos alojados, como viajeros confundidos, en un hotel de mal gusto y bullicioso.

Joseph Conrad, *Victoria*

Toda mi ética se basa en el instinto fundamental de la personalidad unificada.

Bronislaw Malinowski,
Diario de campo trobiandés

Decir que el individuo está culturalmente constituido se ha convertido en un axioma. Estamos acostumbrados a oír que la persona en Bali o entre los hopi o en una sociedad medieval es diferente (con diferentes experiencias de tiempo, espacio, parentesco, identidad corporal) de los individuos de la Europa burguesa o de la Norteamérica moderna. Presuponemos, casi sin discutirlo, que un sujeto pertenece a un mundo cultural específico tanto como que habla un lenguaje nativo: un sujeto, una cultura, un lenguaje. No pretendo cuestionar la considerable verdad contenida incluso en una fórmula tan tosca; la idea de que la individualidad se articula dentro de mundos de significación que son colectivos y limitados no está en tela de juicio. Deseo, sin embargo, historizar el enunciado de que el sujeto está culturalmente constituido examinando un momento alrededor de 1900, cuando esta idea comenzó a tener el sentido que hoy tiene.

A mediados del siglo XIX, decir que el individuo estaba ligado a la cultura significaba algo muy diferente de lo que significa hoy. La "cultura" se refería a un proceso evolutivo único. Se creía general-

mente que el ideal europeo burgués de una individualidad autónoma era el resultado natural de un largo desarrollo, un proceso que, aunque amenazado por varias perturbaciones, se consideraba el movimiento básico y progresivo de la humanidad. Hacia fines de siglo, sin embargo, la confianza evolucionista comenzó a vacilar, y se hizo posible una nueva concepción etnográfica de la cultura. La palabra empezó a usarse en plural, sugiriendo un mundo de formas de vida separadas, distintas e igualmente significativas. El ideal de un sujeto autónomo, cultivado, podía aparecer como un proyecto local, no como un *telos* para la humanidad en su conjunto.[1]

Las causas subyacentes de estos desarrollos ideológicos están aquí fuera de mis intereses.[2] Sólo quiero llamar la atención sobre el desarrollo a comienzos del siglo XX de una nueva "subjetividad etnográfica". La antropología moderna (una Ciencia del Hombre estrechamente vinculada con la descripción cultural) presuponía la instancia irónica de la observación participante. Al profesionalizar el trabajo de campo la antropología transformó un extendido dilema en un método científico. El conocimiento etnográfico no podía ser propiedad de ningún discurso o disciplina por separado: la condición de descentramiento en un mundo de distintos sistemas de significados, un estado de hallarse en una cultura mientras se mira a la cultura, impregna el arte y la escritura del siglo XX. Nietzsche había anunciado claramente la nueva instancia en su famoso fragmento "Sobre la verdad y la mentira en un sentido extra-moral", preguntando: "¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias y antropomorfismos: en resumen, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, transpuestas y embellecidas poética y retóricamente, y que después de un largo uso parecen firmes, canónicas y obligatorias para cierta gente" (Kaufman 1954: 46). Nietzsche, tal vez más que Tylor, fue el principal inventor de la idea relativista de la cultura: este capítulo bien podría haberse llamado "Sobre la verdad y la mentira en un sentido *cultural*".

He tomado en cambio mi título de *Renaissance Self-Fashioning* (1980) de Stephen Greenblatt, una obra que sigue el rastro de un emergente sentido burgués, móvil y cosmopolita del sujeto. La subjetividad etnográfica de la que me ocupo puede verse como su variante tardía. Las figuras del siglo XVI de More, Spenser, Marlowe, Tyndale, Wyatt y Shakespeare ejemplifican para Greenblatt "una creciente autoconsciencia acerca de la conformación de la identidad humana como un proceso manipulable

y artificial" (pág. 2). No puedo hacer justicia a los sutiles y persuasivos análisis individuales del libro, pero quiero subrayar el punto de vista etnográfico propio de Greenblatt, la compleja actitud que mantiene hacia los sujetos inventados, incluso el suyo propio. El reconoce la extensión en que las preguntas recientes acerca de la libertad, la identidad y el lenguaje han modelado la versión que él construye de la cultura del siglo XVI. El aporta a su material un enfoque crítico moderno. Expresa en un conmovedor epílogo su porfiado compromiso con la posibilidad de modelar la identidad propia, aun cuando esto sólo signifique "la subjetividad concebida como una ficción" (pág. 257). El es llevado a lo que Conrad llamaba con aprobación una "creencia deliberada".

Greenblatt es un analista participante, que construye y se compromete en una formación cultural que a la vez se halla distanciada en el siglo XVI y que dialécticamente se continúa en el presente. Su versión reflexiva y "tardía" de la invención del sujeto propia del Renacimiento reposa en una perspectiva etnográfica agudamente articulada. El sujeto ficticio, inventado, se ubica siempre con referencia a su *cultura* y a sus modos codificados de expresión, y a su *lenguaje*. El estudio de Greenblatt concluye en que la invención renacentista del sujeto no fue otra cosa que el surgimiento irrestricto de una nueva autonomía individualista. La subjetividad que encuentra "no es una epifanía de una identidad libremente elegida sino un artefacto cultural" (pág. 256), porque el sujeto maniobra dentro de restricciones y posibilidades dadas por un conjunto institucionalizado de prácticas y códigos colectivos. Greenblatt invoca una antropología interpretativo-simbólica, particularmente la obra de Geertz (también Boon, Douglas, Duvignaud, Rabinow y Turner); y sabe, además, que los símbolos y representaciones culturales toman forma en situaciones de poder y dominación. Se oyen ecos de Foucault en la advertencia de Greenblatt: "El poder de imponer una forma sobre uno mismo es un aspecto del poder más general de controlar la identidad, la de los otros, por lo menos, tanto como la propia" (pág.1). Se sigue de ahí que el discurso etnográfico, incluso la variedad literaria de Greenblatt, trabaja de esta doble manera. Aunque describe otros sujetos como culturalmente constituidos, también inventa una identidad autorizada para representar, para interpretar e incluso para creer (pero siempre con cierta ironía) en las verdades de mundos discrepantes.

La subjetividad etnográfica se compone de observación participante en un mundo de "artefactos culturales" vinculados (y

esta es la originalidad de la formulación de Nietzsche) a una nueva concepción del lenguaje —o mejor, los lenguajes— vistos como sistemas discretos de signos. Junto con Nietzsche, los pensadores que delinean mi área de exploración son Boas, Durkheim, Malinowski (inventores y populizadores de la idea de cultura etnográfica), y Saussure. Ellos inauguran un conjunto interconectado de supuestos que justamente ahora, en el último cuarto del siglo, comienzan a ser visibles. Un historiador intelectual del año 2010, si se puede imaginar tal persona, incluso puede mirar hacia atrás a los dos primeros tercios de nuestro siglo y observar que esta fue una época en que los intelectuales de Occidente se hallaban preocupados por fundamentos de significado e identidad que llamaban "cultura" y "lenguaje" (de modo muy similar a como ahora miramos al siglo XIX y percibimos allí una problemática preocupación por la "historia" evolutiva y el "progreso"). Creo que estamos viendo signos de que el privilegio otorgado a los lenguajes naturales y, por decirlo así, a las culturas naturales, se está disolviendo. Estos objetos y espacios epistemológicos están apareciendo ahora como construcciones, ficciones logradas, que contienen y domestican heteroglosias. En un mundo con demasiadas voces hablando todas a un tiempo, un mundo donde el sincretismo y la invención paródica se están volviendo la regla, y no la excepción, un mundo urbano, multinacional, de fugacidad institucional, donde las ropas norteamericanas hechas en Corea son usadas por jóvenes en Rusia, donde las "raíces" de cada uno están cortadas en cierto grado, en tal mundo se vuelve cada vez más difícil atribuir identidad humana y significado a una "cultura" o a un "lenguaje" coherente.

Evoco esta situación sincrética, "poscultural" para llamar la atención hacia el punto de vista (aunque no pueda ser espacializado tan fácilmente), hacia el estado de incertidumbre desde el cual estoy escribiendo. Pero mi preocupación no es por la posible disolución de una subjetividad anclada en la cultura y el lenguaje. Más bien deseo explorar dos poderosas articulaciones de esta subjetividad en las obras de Conrad y Malinowski, dos personas desplazadas que lucharon a principios del siglo XX con el cosmopolitismo y compusieron sus propias versiones de "Sobre la verdad y la mentira en un sentido cultural". Puede que Conrad haya penetrado más profundamente en el asunto, porque edificó en su obra una visión de la naturaleza construida de la cultura y el lenguaje, una ficcionalidad seria que abrazó de modo delibera-

do, casi absurdo. Pero en la obra de Malinowski, particularmente en la experiencia difícil y en la representación literaria de su famoso trabajo de campo con los trobriandeses, puede verse un conflicto semejante con la cultura y el lenguaje . (Este trabajo de campo ha servido como una especie de carta fundacional para la disciplina de la antropología del siglo XX.) Conrad realizó la hazaña casi imposible de llegar a ser un gran escritor (su modelo fue Flaubert) en inglés, un tercer lenguaje que empezó a aprender a los veinte años. No sorprende encontrar en toda su obra un sentido del artificio y la necesidad simultánea de convenciones culturales y lingüísticas. Su vida en las letras, su proceso de convertirse constantemente en un escritor inglés, ofrece un paradigma de subjetividad etnográfica; representa una estructura de sentimiento continuamente involucrada en la traducción entre lenguajes, una conciencia profundamente atenta a las arbitrariedades de las convenciones, un nuevo relativismo secular.

Malinowski subrayaba: "[W.H.R.] Rivers es el Rider Haggard de la antropología: ¡yo seré el Conrad!" (a B.Z. Seligman, citado en Firth 1957:6). Probablemente tenía en mente la diferencia entre la metodología de investigación multicultural de Rivers (colección de rasgos y genealogías) y su propio estudio intensivo de un solo grupo. Para Malinowski el nombre de Conrad era un símbolo de profundidad, complejidad y sutileza (lo evoca en este sentido en su diario de campo). Pero Malinowski no fue el Conrad de la antropología. Su modelo literario más directo fue por cierto James Frazer, y gran parte de sus escritos traen reminiscencias de Zola, un naturalista que presentaba hechos rodeados de una "atmósfera" realzada, descripciones culturales-científicas con alegorías humanistas cargadas de moral. La antropología todavía está esperando a su Conrad.

Mi comparación de Malinowski y Conrad se concentra en su difícil acceso a una expresión profesional innovadora. *El corazón de las tinieblas* (1899) es la meditación más profunda de Conrad sobre el difícil proceso de entregarse a Inglaterra y al inglés.[3] Fue escrito en los años 1898-99, justo cuando adoptó decididamente su vida de escritor afincado en una tierra; y miraba retrospectivamente al comienzo del proceso, su último y más audaz viaje hacia su "más lejano punto de navegación". En el viaje por el Congo una década antes, Konrad Korzeniowski había llevado consigo los capítulos iniciales de su primera novela, *Almayer's Folly* escrita en un inglés desmañado pero poderoso. Mi lectura de *El corazón de las tinieblas* abarca una compleja década de elecciones,

la de 1890, comenzando con el viaje africano y concluyendo con su narración. La elección involucraba carrera, lenguaje y adhesión cultural. La experiencia paralela de Malinowski está marcada por dos obras, que pueden tratarse como un único y extenso texto: *Diario de campo en Melanesia* (1967), su crónica íntima trobriandesa de 1914-1918, y la etnografía clásica que surgió del trabajo de campo, *Los Argonautas del Pacífico Occidental* (1922).

Para empezar es necesaria una palabra de cautela metodológica. Tratar el *Diario* y *Argonautas* en forma conjunta no implica necesariamente que el primero sea una revelación del trabajo de campo de Malinowski. (Así fue como se interpretó generalmente el *Diario* en ocasión de su primera publicación en 1967.) La experiencia de campo con los trobriandeses no se agota con *Argonautas* o con el *Diario* o con su combinación. Los dos textos son refracciones parciales, experimentos específicos con la escritura. Registrado en gran parte en polaco y claramente no destinado a la publicación, el *Diario* causó un escándalo menor en la imagen pública de la antropología, aunque los trabajadores de campo reconocieron muchas cosas que les eran familiares. Se vio a uno de los fundadores de la disciplina manifestando considerable furia hacia sus informantes nativos. Una experiencia de campo que había establecido el estándar para la descripción cultural científica aparecía cargada de ambivalencia. El antropólogo autorizado se mostraba en su diario íntimo como un hipocondríaco absorto en sí mismo, frecuentemente deprimido, presa de constantes fantasías sobre las mujeres europeas y trobriandesas, atrapado en una lucha interminable para mantener su moral, para sostenerse entero. Era inconstante, ensayando voces y personajes diferentes. La angustia, la confusión, el júbilo y la furia de su *Diario* parecían dejar poco espacio para la postura estable y abarcadora de la etnografía relativista. Además, en su crudeza y vulnerabilidad, su incuestionable sinceridad e indecisión, el *Diario* parecía entregar una realidad sin barniz. Pero esta es sólo una versión importante de una situación compleja e intersubjetiva (que también produjo *Argonautas* y otros trabajos etnográficos y populares). El *Diario* es un texto inventivo, polifónico. Es un documento crucial para la historia de la antropología, no porque revele la realidad de la experiencia etnográfica sino porque nos fuerza a enfrentarnos a las complejidades de tales encuentros y para tratar todas las reseñas textuales basadas en el trabajo de campo como construcciones parciales.[4]

*

Malinowski y Conrad se conocían entre sí, y existen pruebas, por los comentarios de Malinowski sobre el escritor mayor, ya bien conocido, de que él sentía una profunda afinidad por sus opiniones. Con razón: ambos eran polacos condenados por la contingencia histórica a una identidad europea cosmopolita; ambos perseguían ambiciosas carreras como escritores en Inglaterra. Basándonos en los excelentes estudios de Zdzislaw Najder sobre Conrad, se puede especular que ambos exiliados compartían una distancia cultural peculiarmente polaca, por haber nacido en una nación que desde el siglo XVIII existía sólo como una ficción (pero una ficción seria, intensamente creída) de identidad colectiva. Además, la peculiar estructura social polaca con su pequeña nobleza de amplia base, hacía inusualmente evidentes los valores aristocráticos en todos los niveles de la sociedad. No era probable que a los cultivados exiliados polacos los sedujeran los valores burgueses reinantes en Europa; ellos mantendrían una cierta distancia. Este punto de vista fuera de la sociedad burguesa (pero mantenido con cierto grado de artificio, más bien como la perspectiva de Balzac en la Francia de la década de 1830) es quizás una posición "etnográfica" particularmente ventajosa. Pero si así fuera, no hay duda acerca de la fuerte afinidad de Malinowski respecto de Conrad. (Justamente antes de la guerra obsequió al hombre mayor un ejemplar de su primer libro, *The Family among the Australian Aborigines*, con una dedicatoria en polaco: lo que Conrad pudo hacer con las nociones arunta sobre la paternidad sigue siendo, quizá por fortuna, desconocido.) Aunque su conocimiento mutuo fue breve, Malinowski a menudo representaba su vida en términos conradianos, y en su *Diario* parecía en ocasiones estar reescribiendo temas de *El corazón de las tinieblas*.

Casi todos los comentaristas del *Diario* lo han comparado plausiblemente con el cuento africano de Conrad (véase por ejemplo Stocking 1974). Tanto *El corazón de las tinieblas* como el *Diary* parecen retratar la crisis de una identidad, una lucha en los límites de la civilización occidental contra la amenaza de la disolución moral. Por cierto, esta lucha y la necesidad de contención personal son lugares comunes en la literatura colonial. De tal modo el paralelo no es particularmente revelador, más allá de mostrar a la vida (el *Diario*) imitando la "literatura" (*El corazón de las tinieblas*). Además de la desintegración moral de Kurtz, sin embargo, Conrad introduce un tema más profundo y subver-

sivo: la famosa "mentira", en realidad una serie de mentiras que en *El corazón de las tinieblas* socavan y de algún modo permiten la compleja verdad de la narración de Marlow. La más prominente de estas mentiras es, por supuesto, la negativa de Marlow de relatar a la prometida de Kurtz sus últimas palabras, "el horror", reemplazándolas en cambio por palabras que ella puede aceptar. Esta mentira se yuxtapone entonces con la verdad (también altamente circunstancial) que se cuenta a un grupo de ingleses en la cubierta de la embarcación de crucero *Nellie*. El desordenado *Diario* de Malinowski no parece representar el tema de la desintegración. ¿Pero qué hay de la mentira? ¿De la reseña demasiado creíble? Sostengo que la ficción salvadora de Malinowski es la etnografía clásica de *Los Argonautas del Pacífico Occidental*.

El corazón de las tinieblas es notoriamente interpretable, pero uno de sus problemas ineludibles es el problema de decir la verdad, el *juego recíproco* de la verdad y la mentira en el discurso de Marlow. La mentira a la prometida de Kurtz ha sido debatida exhaustivamente. De modo muy esquemático, mi propia posición es que la mentira es una mentira salvadora. Al ahorrar a la prometida las últimas palabras de Kurtz, Marlow reconoce y constituye diferentes dominios de verdad: el varón y la mujer, así como también las verdades de la metrópoli y la frontera. Estas verdades reflejan estructuras elementales en la constitución de significados ordenados: el conocimiento dividido por géneros y por el centro cultural y la periferia. La verdad para la prometida se yuxtapone con una verdad diferente (y esta también es limitada, contextual y problemática) que se narra en la cubierta del *Nellie* a ingleses identificados sólo como tipos sociales: el Abogado, el Contador, el Director de Compañías. Si Marlow logra comunicar, es dentro de este dominio limitado. Como lectores, sin embargo, nos identificamos con el personaje no identificado que escucha las verdades negras de Marlow y las mentiras blancas representadas en el escenario de la cubierta del barco. Esta segunda historia del narrador no está a su vez socavada ni limitada en sí misma. Representa, propongo, el punto de vista etnográfico, una posición subjetiva y un sitio histórico de autoridad narrativa que yuxtapone verazmente verdades diferentes. Mientras Marlow inicialmente "aborrece la mentira", aprende a mentir, o sea a comunicar dentro de las ficciones colectivas y parciales de la vida cultural. Relata historias limitadas. El segundo narrador salva, compara e (irónicamente) cree en estas verdades escenificadas. Esta es la perspecitva lograda del intérprete serio de culturas,

del conocimiento local, parcial. La voz del narrador "más externo" de Conrad es una voz estabilizadora, cuyas palabras no están destinadas a inspirar dudas.[5]

El corazón de las tinieblas ofrece, en consecuencia, un paradigma de subjetividad etnográfica. En lo que sigue exploraré ecos y analogías específicos que vinculan la situación de Conrad de liminalidad cultural en el Congo con la de Malinowski con los trobriandeses. La correspondencia no es exacta, sin embargo. Quizá la más importante diferencia textual es que Conrad adopta una posición irónica respecto de la verdad representacional, una actitud sólo implícita en los escritos de Malinowski. El autor de *Los Argonautas* se consagra a construir ficciones culturales realistas, mientras Conrad, aunque comprometido de modo similar, representa la actividad como una práctica de relatar historias contextualmente limitada.[6]

Al comparar las experiencias de Malinowski y Conrad, causa sorpresa su sobredeterminación lingüística. En cada caso actúan tres lenguajes produciendo una traducción y una interferencia constantes. El dilema de Conrad es extremadamente complejo. En el preciso momento de partir hacia Africa había empezado a escribir inexplicablemente lo que llegaría a ser *Almayer's Folly*. Después de componer los capítulos iniciales, tropezó con obstáculos. Por la misma época llegó a conocer a una prima política, Marguerite Poradowska, con quien quedó involucrado amorosamente en cierto modo significativo; ella estaba casada y era una bien conocida escritora francesa; fue en gran medida un enredo literario. Conrad le escribió cartas más bien apasionadas y reveladoras en francés. Poradowska, que vivía en Bruselas, se las ingenió para arreglar el empleo de su pariente en el Congo. Después, justo en los meses anteriores a su partida hacia el Africa, Conrad regresó a Polonia por primera vez desde que había huido al mar quince años antes. Esto renovó su dominio del polaco, que siguió siendo bueno, y revivió su asociación con los lugares de la infancia y sus sentimientos ambivalentes. Desde Polonia (en realidad la Ucrania rusa), se precipitó casi directamente para ocupar su puesto en el Congo. Ahí habló en francés, su lengua adquirida más fluida, pero mantuvo un diario en inglés y puede haber trabajado en los capítulos de *Almayer*. (El afirma eso en su "Nota Biográfica" de 1900.) En Africa Conrad estableció una amistad con el irlandés Roger Casement y en general mantuvo la pose de un caballero náutico inglés. Sus intensas cartas a la Poradowska

continuaron, como siempre, en francés. Su lengua materna acababa de ser revivida. La experiencia del Congo fue un tiempo de máxima complejidad lingüística. ¿En qué lenguaje pensaba consistentemente Conrad? No es sorprendente que las palabras y las cosas parezcan a menudo inconexas en *El corazón de las tinieblas* mientras Marlow busca en la oscuridad significado e interlocución.

En cuanto a Malinowski, en el campo mantuvo en polaco su diario privado y la correspondencia con su madre, quien estaba detrás de las líneas enemigas en Austria. Escribió en inglés sobre tópicos antropológicos a su profesor C.G.Seligman, de Londres. Escribía frecuentemente, también en inglés, a su novia, "E.R.M." (Elsie R. Masson), residente en Australia. Había sin embargo por lo menos otras dos mujeres, antiguos fuegos en su mente, al menos una de ellas vinculada con Polonia. Su más íntimo amigo polaco, Stanislas Witkiewicz ("Stás" en el *Diario*), que pronto llegaría a ser un importante artista y escritor de vanguardia, también rondaba su conciencia. Los dos habían viajado juntos al Pacífico y se enemistaron justo antes de las estadías trobriandesas de Malinowski. Anhelaba ordenar la relación, pero su amigo estaba entonces en Rusia. Estas poderosas asociaciones inglesas y polacas fueron interrumpidas por un tercer mundo lingüísticamente codificado, el universo trobriandés, en el que tenía que vivir y trabajar productivamente. Las transacciones cotidianas de Malinowski con los trobriandeses se realizaban en kiriwiniano, y con el tiempo estas notas de campo se registraron en gran parte en la lengua vernácula.[7]

Podemos sugerir una estructura tentativa para los tres lenguajes activos de las experiencias exóticas de Conrad y Malinowski. Entre el polaco, la lengua materna, y el inglés, el lenguaje de su futura carrera y el matrimonio, interviene un tercero, asociado con el erotismo y la violencia. El francés de Conrad se vincula con Poradowska, un objeto de amor problemático (ella era a la vez demasiado intimidante y demasiado íntima); el francés también se relacionaba con la atolondrada juventud de Conrad en Marsella y con el Congo Imperial, que él aborrecía por su violencia y rapacidad. El lenguaje de interferencia de Malinowski era el kiriwiniano, asociado con cierta exuberancia y exceso lúdico (que Malinowski disfrutó y describió con simpatía en sus reseñas de los rituales y costumbres sexuales del kula), y también con las tentaciones eróticas de las mujeres trobriandesas. El *Diario* lucha repetidamente con este dominio kiriwiniano del deseo.

De modo que es posible distinguir en cada caso una lengua materna, un lenguaje de exceso y un lenguaje de restricción (del matrimonio y de la autoría). Esto es seguramente demasiado tajante. Los lenguajes se habrían interpenetrado e interferido en formas altamente contingentes; pero se ha dicho bastante, quizá, para fundar el asunto principal. Tanto Conrad en el Congo como Malinowski en las Trobriand estaban entrampados en situaciones subjetivas contradictorias articuladas en los niveles del lenguaje, el deseo y la afiliación cultural.

*

Tanto en *El corazón de las tinieblas* como en el *Diario* vemos la crisis de un sujeto en algún "punto extremo de navegación". Ambas obras entregan una experiencia de soledad, pero una experiencia que está colmada con otra gente y otros acentos y que no permite ninguna sensación de centralidad, un diálogo coherente o una comunicación auténtica. En el Congo de Conrad sus camaradas blancos son falsos e incontrolados. La selva es cacofónica, llena de demasiadas voces, y por consiguiente muda e incoherente. Malinowski, por supuesto, no estaba aislado en las Trobriand ni de los nativos ni de los blancos locales. Pero el *Diario* es una *confusión* inestable de otras voces y mundos: la madre, los amantes, la novia, el mejor amigo, los trobriandeses, los misioneros locales, los traficantes, como también los universos escapistas, las novelas que él nunca puede resistir. La mayoría de los trabajadores de campo reconocerán este dilema multívoco. Pero Malinowski experimenta (o por lo menos su *Diario* describe) algo parecido a una real crisis espiritual y emocional; cada una de las voces representa una tentación; es arrastrado en demasiadas formas. De tal modo, como Marlow en *El corazón de las tinieblas*, Malinowski se adhiere a sus rutinas de trabajo, sus ejercicios y su diario, donde en forma confusa, desnuda, reúne sus mundos y deseos divergentes.

Un pasaje del *Diario* ilustrará este dilema:

> 18.7.18... *Sobre la teoría de la religión.* Mi relación ética en relación con Madre, Stás, E.R.M. Los remordimientos de conciencia resultan de la falta de sentimientos integrados y de verdad en relación con los individuos. Toda mi ética se basa en el instinto fundamental de la personalidad unificada. De esto se sigue la necesidad de ser el mismo en diferentes situaciones (verdad en rela-

ción con uno mismo) y la necesidad, indispensable, de sinceridad: todo el valor de la amistad se basa en la posibilidad de expresarse uno mismo, de ser uno mismo con completa franqueza. La alternativa entre una mentira y arruinar la relación. (Mi actitud hacia Madre, Stás y todos mis amigos fue forzada.) El amor no fluye de la ética, pero sí la ética del amor. No hay manera de deducir ética cristiana a partir de mi teoría. Pero esa ética nunca expresó la verdad real —el amor al prójimo— en el grado realmente posible. El problema real es : ¿por qué debe uno comportarse siempre como si Dios lo estuviera observando? (pp. 296-297).

El pasaje es confuso; pero quizá podamos extraer el tema central al que llega: la imposibilidad de ser sincero y tener de tal modo un centro ético. Malinowski siente el requerimiento de la coherencia personal. Un Dios punitivo está observando cada uno de sus movimientos (inconsistentes). Por lo tanto, no está libre para adoptar diferentes personalidades en situaciones diferentes. Sufre por el hecho de que esta regla de sinceridad, una ética de la personalidad unificada, significa que deberá ser desagradablemente veraz con diversos amigos y amantes. Y esto significará —como ya significó— perder amigos: "La alternativa entre una mentira y arruinar una amistad".

No hay salida. Debe haber una salida. Decir demasiado la verdad socava los compromisos de la vida colectiva. La solución de Malinowski consiste en construir dos ficciones relacionadas entre sí, la ficción de un sujeto y la de una cultura. Aunque mi tarea aquí no es psicológica ni biográfica, déjenme sugerir simplemente que el estilo personal —extravagante y operístico— que encantaba e irritaba a la vez a los contemporáneos de Malinowski era una respuesta a este dilema. El se permitía incurrir en un extremismo "eslavo"; sus revelaciones sobre sí mismo y su trabajo eran exageradas y ambiguamente paródicas. Adoptaba poses (pretendía haber inventado a solas el "Método Funcional"), desafiando a los de mente literal a que vieran que estas verdades personales eran en algún grado ficciones. Su personaje era escenificado pero también verdadero, una pose sin embargo auténtica. Una de las formas en que Malinowski recobraba el dominio de sí mismo era escribiendo etnografía. Aquí las totalidades inventadas de un sujeto y de una cultura parecen ser alegorías de identidad que se refuerzan mutuamente. Un ensayo de Harry Payne, "Malinowski's Style" (1981), reconstruye sugestivamente la compleja combinación de autoridad y ficción que la forma narrativa de

Argonautas representa. "Dentro de la inmensa latitud de (su) estructura Malinowski puede determinar cambios en el enfoque, el tono, los objetos; el hilo cíclico proporcionará siempre un lugar de retorno. La terapia funcional actúa sólo heurísticamente. Puesto que todo se adhiere a todo, uno puede vagar sin quedar nunca completamente desconectado" (pág. 438).[8] El problema literario del punto de vista del autor, el requisito jamesiano de que cada novela refleje una "inteligencia controladora" era un penoso problema personal para el diarista trobriandés. La estructura de *Argonautas*, amplia, tortuosa, de muchas perspectivas, resuelve está crisis de sinceridad. En efecto, como autor científico y persuasivo de esta ficción, Malinowski puede ser como el Dios de Flaubert, omnipresente en el texto, ordenando descripciones entusiastas, explicaciones científicas, representaciones de sucesos desde distintos puntos de vista, confesiones personales, y todo por el estilo.

Las descripciones culturales en el estilo del funcionalismo de Malinowski bregaban por una especie de personalidad unificada, pero la totalización convincente siempre se les escapó. Malinowski nunca reunió la cultura trobriandesa; no produjo ningún retrato sintético, sólo monografías densamente contextualizadas sobre instituciones importantes. Además su obsesiva inclusión de datos, "imponderables" y textos vernáculos puede ser vista como un deseo de deshacer como también de hacer una totalidad; tal empirismo aditivo, metonímico, mina la construcción de representaciones funcionales, sinecdóquicas. Las etnografías de Malinowski —a diferencia de los retratos escuetos, analíticos, funcionales de Radcliffe-Brown— eran formas narrativas variadas, relajadas, pero retóricamente eficaces (Payne 1981: 420-421). Expresiones ficcionales de una cultura y una subjetividad, proporcionaban una escapatoria a las ataduras de sinceridad y totalidad, la problemática conradiana de la mentira que está presente en el *Diario*.

Hay ecos más específicos de *El corazón de las tinieblas* en el texto íntimo en polaco de Malinowski. Hablando de sus informantes trobriandeses que no quieren cooperar en su investigación, los condena según las palabras de Kurtz: "Por momentos yo estaba furioso con ellos, particularmente porque les di sus porciones de tabaco y se fueron. En general mis sentimientos hacia los nativos decididamente tendían a 'Exterminar a los brutos'" (pág. 69). Malinowski flirteaba con diversos roles de blancos coloniales, incluso el exceso al estilo de Kurtz. Aquí la invocación irónica le

proporciona una captación ficcional de las tensiones del trabajo de campo y la violencia de sus sentimientos. En el *Diario,* igual que Marlow en su ambivalente desdoblamiento con Kurtz, Malinowski enfrenta a menudo la inseparabilidad del discurso y el poder. Debe luchar por el control en el encuentro etnográfico.

Otro eco sin ironía de *El corazón de las tinieblas* se escucha en la respuesta desconsolada de Malinowski a la noticia de la muerte de su madre, que sacude las últimas páginas del *Diary:* "El terrible misterio que rodea la muerte de alguien querido, muy próximo a ti. La última palabra no pronunciada, algo que habría de arrojar luz es enterrado, el resto de la vida yace medio oculto en la oscuridad" (pág. 293). Malinowski siente que se le ha denegado el talismán rescatado de Marlow, una última palabra ambiguamente iluminadora, potente, exhalada en el momento de la muerte.

Más allá de las citas más o menos directas en el *Diario* se notan también paralelos temáticos y estructurales generales con *El corazón de las tinieblas.* Ambos libros son registros de hombres blancos en la frontera en puntos de peligro y desintegración. En ambos está en discusión la sexualidad: ambos retratan un otro que es convencionalmente feminizado, a la vez un peligro y una tentación. Las figuras femeninas de los dos textos entran en categorías espirituales (blandas) o sensuales (duras). Hay una misma tematización de la tensión del deseo o del exceso controlada a duras penas por alguna restricción crucial. Para Malinowski la restricción está encarnada en su novia, vinculada en su mente con una carrera académica inglesa, con un amor elevado, con el matrimonio. "El pensamiento de E.R.M. ... " es el censor del *Diario* para los pensamientos lascivos sobre las mujeres, nativas o blancas: "No debo traicionar a E.R.M. mentalmente, es decir, recordando mis relaciones anteriores con mujeres, o pensando en otras futuras... Preservar la personalidad interna esencial a través de todas las dificultades y vicisitudes: no debo sacrificar nunca principios morales o un trabajo esencial para 'dármelas' de *Stimmung* jovial, etc. Mi tarea principal debe ser trabajar, Ergo: trabajar!" (pág. 268).

Como el protagonista de Conrad, el etnógrafo lucha constantemente por mantener una esencial confianza interior en sí mismo, su "propia materia verdadera", como dice Marlow. La presión de otros peligros, la frontera desintegradora, se resisten mediante el trabajo metódico, disciplinado. Para Marlow las obsesivas atenciones a su vapor y a su navegación proporcionan la "sabiduría

superficial" necesaria para mantener su personalidad en su sitio. Como se invoca en su *Diario*, las labores científicas de Malinowski sirven a un propósito similar. Una personalidad contenida y ética se alcanza inexorablemente a través del trabajo. Esta estructura de sentimiento puede localizarse con cierta precisión en el dilema histórico de la alta sociedad colonial del período victoriano tardío, estrechamente relacionado con el surgimiento de la cultura etnográfica.

Los críticos sociales victorianos discernían una profunda crisis para la cual el título *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold proporcionaba el diagnóstico básico: contra la fragmentación de la vida moderna se hallaban el orden y la integridad de la cultura. Raymond Williams (1966) presentó una sutil reseña de estas respuestas humanas a transformaciones tecnológicas e ideológicas sin precedentes que operaban a mediados del siglo XIX. La extraña afirmación de George Eliot es característica: de las tres palabras "Dios", "Inmortalidad" y "Deber", ella decía, "con terrible honestidad, ¡cuán inconcebible era la *primera*, cuán increíble la *segunda* y cuán perentoria y absoluta era la *tercera*!" (citado en Houghton 1957:43). El deber se ha vuelto una creencia deliberada, una fidelidad deseada hacia aspectos de la convención y hacia el *trabajo* (la solución de Carlyle). Ian Watt ha vinculado persuasivamente a Conrad con esta respuesta (1979:148-151). Marlow, en el medio del Africa, por salvar su vida se aferra a su vapor, a los deberes de la rutina de su mantenimiento y navegación. Y la estructura persiste en el *Diario* de Malinowski, con sus constantes autoexhortaciones para evitar distracciones negligentes y regresar al trabajo. En la problemática de la cultura y la anarquía (que persiste en los conceptos de una cultura plural, antropológica, que privilegian el orden y el sistema sobre el desorden y el conflicto), las esencias personales y colectivas deben ser *mantenidas* continuamente. El punto de vista etnográfico que nos ocupa aquí está a medias fuera de estos procesos, observando sus funciones locales, arbitrarias, pero indispensables.

La cultura, una ficción colectiva, es la base para la identidad y la libertad individuales. El sujeto, la "materia propia verdadera" de Marlow, es un producto del trabajo, una construcción ideológica que es sin embargo esencial, el fundamento de la ética. Pero una vez que la cultura se torna visible como un objeto y un basamento, un sistema de significado entre otros, el sujeto etnográfico ya no puede echar raíces en la identidad inmediata. Edward

Said ha dicho de Conrad que su lucha principal, reflejada en sus escritos, era "el logro del carácter" (1966:13). Por cierto, él se reconstruyó muy cuidadosamente a sí mismo en la persona de un autor "inglés", el personaje que habla en la "Nota del Autor" que más tarde agregaría a cada una de sus obras. Su construcción de un sujeto era a la vez artificial y mortalmente seria. (Podemos ver el proceso parodiado por el contador en *El corazón de las tinieblas*, quien literalmente parece mantenerse entero por su empuje, ridículamente formal pero en cierto modo admirable.) Todo esto otorga una mordacidad especial a la frase que finaliza el *Diario* publicado: "Verdaderamente carezco de un personaje real".

*

Sin embargo, Malinowski rescató un sujeto de la desintegración y la depresión. Este sujeto habría de estar vinculado, como el de Conrad, al proceso de la escritura. En este contexto vale la pena explorar otra región de similitud entre el *Diario* y *El corazón de las tinieblas*: el papel de los incongruentes textos escritos. La subjetividad fragmentada que se manifiesta en ambas obras es la de un escritor, y la tensión de deseos y lenguajes diferentes se revela en un número de descripciones discrepantes. El ejemplo más famoso en *El corazón de las tinieblas* es el estridente ensayo de Kurtz sobre la represión de las costumbres salvajes, abruptamente cancelada por su propio comentario garabateado, "Exterminad a todos los brutos". Pero otro texto igualmente significativo perdido en la selva de Conrad es un extraño libro que Marlow descubre en una de sus dos peligrosas escapadas de la cubierta de su vapor (en la otra, lucha para traer de vuelta a Kurtz de la naturaleza). En una cabaña junto a la ribera cae en un ensueño casi misterioso:

> Quedaba aún una tosca mesa, una tabla sobre dos postes, un montón de escombros en un rincón oscuro y, cerca de la puerta, un libro que recogí inmediatamente. Había perdido la cubierta y las páginas estaban muy sucias y blandas, pero el lomo había sido recientemente cosido con cuidado, con hilo de algodón blanco que aún conservaba un aspecto limpio. El título era *Una investigación sobre algunos aspectos de náutica,* y el autor un tal Towsen o Towson, capitán al servicio de Su Majestad. El contenido era bastante monótono, con diagramas aclaratorios y múltiples láminas con figuras. El ejemplar tenía una antigüedad de unos sesenta

años. Acaricié aquella impresionante antigualla con la mayor ternura posible, temeroso de que fuera a disolverse en mis manos. En su interior, Towson o Towsen investigaba seriamente la resistencia de tensión de los cables y cadenas empleados en los aparejos de los barcos, y otras materias semejantes. No era un libro apasionante, pero a primera vista se podía ver una unidad de intención, una honrada preocupación por realizar seriamente el trabajo, que hacía que aquellas páginas, concebidas tantos años atrás, resplandecieran con una luminosidad no provocada sólo por el interés profesional. El sencillo y viejo marino, con su disquisición sobre cadenas y tuercas, me hizo olvidar la selva y los peregrinos, en una deliciosa sensación de haber encontrado algo inconfundiblemente real. El que un libro semejante se encontrara allí era ya bastante asombroso, pero aun lo eran más las notas marginales, escritas a lápiz, con referencia al texto. ¡No podía creer en mis propios ojos! Estaban escritas en lenguaje cifrado. Sí, aquello parecía una clave. Imaginen a un hombre que llevara consigo un libro de esa especie a aquel lugar perdido en el mundo, lo estudiara e hiciera comentarios en lenguaje cifrado. Era un misterio de lo más extravagante.[9]

El pasaje tiene resonancias religiosas: una reliquia milagrosa, un movimiento abrupto en la imaginación que va de la suciedad y la decadencia a la trascendencia y la luz y de ahí al misterio, el testimonio ingenuo de un momento de fe. Debemos tener cuidado en no interpretar el atractivo que la *Investigación* ejerció sobre Marlow simplemente como nostalgia por el mar, aunque esto es parte de su encanto. El "arlequín" ruso que resulta ser el propietario del libro parece leer el tratado primariamente en esta forma, porque toma notas cuidadosas, presumiblemente sobre el contenido del libro, como si estuviera estudiando náutica. Para Marlow, sin embargo, la inspiración del libro viene de alguna forma directamente de la escritura misma, la cual, trascendiendo las cadenas y los barcos y los aparejos, es luminosa "con una luz distinta de la profesional". Marlow no atiende al contenido sino al lenguaje. Le interesa la penosa pericia del marinero; el modo de hacer que el libro y su "conversación" parezcan concretos, aun en las abstractas tablas numéricas.

Lo que encanta a Marlow no es primariamente la posibilidad de la sincera paternidad literaria. El viejo marinero "Towsen o Towson —alguno de esos nombres— Maestro de la Marina de Su Majestad", es personalmente elusivo; no es su ser lo que cuenta

sino su lenguaje. El hombre parece disolverse en una vaga tipicidad; lo que importa es su inglés llano. Es significativo, sin embargo, que el texto no alcance a unir a sus dos lectores igualmente devotos; porque cuando por fin se encuentran, el ruso siente una profunda alegría por saludar a un camarada marinero, mientras que Marlow se siente decepcionado por no encontrar a un inglés. La lectura es lo que está en cuestión. El mismo libro físico provoca reacciones distintas, igualmente reverentes. No puedo explorar aquí la significación biográfica de la disyunción: Conrad acaba de arrojar su ciudadanía oficial rusa para tomar la ciudadanía británica, y se puede argüir que el arlequín está vinculado con el joven vagabundo, Korzeniowski, quien se estaba convirtiendo en Conrad. Es suficiente advertir la relatividad radical: la distancia entre dos lecturas. La "cifra" destaca el tema gráficamente, y si las acotaciones marginales resultan después estar en lenguaje europeo, esto en modo alguno disminuye la imagen gráfica de una separación. (Esto recuerda la sensación de inquietud que se experimenta al encontrar extrañas marcas en un libro y luego reconocer que las ha hecho uno mismo —otra persona— en una lectura anterior.)

Lo que persiste es el texto mismo, apenas. Desgastado por el manoseo y despegado de sus tapas —que pueden simbolizar el contexto de su publicación original— el texto escrito debe resistir el deterioro mientras viaja por el espacio y el tiempo. Después de sesenta años (el tiempo de una vida humana) ha llegado el momento de la desintegración. La creación del autor enfrenta el olvido, pero un lector vuelve a unir amorosamente las páginas. Después el libro se abandona a la muerte en algún sitio de un continente extraño, con su contenido náutico encallado en ausencia de contexto, y una vez más un lector lo rescata. El rescate es una de las imágenes claves de Conrad: el acto de escribir siempre tiende al rescate en un acto imaginario de lectura. Es significativo que el texto que más significa en *El corazón de las tinieblas* es el que menos se refiere a la situación consabida.

La experiencia de trabajo de campo de Malinowski está llena de descripciones divergentes: sus detalladas notas de campo, escritas en inglés y en kiriwiniano; los textos vernáculos, registrados a menudo en el dorso de cartas recibidas del exterior; su diario en polaco (heteroglótico en realidad); su correspondencia en múltiples lenguas; y por fin un cuerpo digno de que nos detengamos en él por un momento, las novelas a las que no se puede resistir. Estas contienen mundos narrados totales que parecen en

ocasiones más reales (y en todo caso más deseables) que el asunto cotidiano de la investigación, con sus muchas notas contradictorias e incompletas, impresiones, datos que hay que reunir de modo coherente. Malinowski se recoge a sí mismo "escapando de" la realidad trobriandesa "hacia la compañía de los elegantes londinenses de Thackeray, siguiéndolos ansiosamente por las calles de la gran ciudad". (La lectura escapista de los etnógrafos en el campo puede requerir un ensayo propio.)

Las novelas de Malinowski sugieren un paralelo revelador aunque imperfecto con la *Investigación* de Towsen, otra ficción maravillosamente apremiante en medio de una confusa experiencia. El libro de Towsen muestra la posibilidad de decir personal y auténticamente la verdad; y apunta a la escritura (una presencia milagrosa en ausencia) como salvación. Pero Towsen es también una tentación, como las novelas de Malinowski, que arrancan a Marlow de su trabajo, de su vapor, hacia una especie de vertiginosa ensoñación. Esas lecturas son comuniones deseadas, lugares donde puede recobrarse una subjetividad coherente en una identificación ficticia con una voz o un mundo enteros. Towsen y las novelas sugieren un camino viable más allá de la fragmentación, no para el lector encantado, sino para el escritor constructivo de trabajo duro. Para Malinowski el rescate radica en crear ficciones culturales realistas, de las cuales *Argonautas* es su primer éxito plenamente realizado. Tanto en las novelas como en las etnografías el sujeto como autor escenifica los diferentes discursos y escenas de un mundo creíble.

*

Los textos sueltos de *El corazón de las tinieblas* y el *Diario* son fragmentos de mundos; igual que las notas de campo son incongruentes. Deben ser *realizados* en un retrato probable. Para unificar una confusa escena de escritura es necesario seleccionar, combinar, reescribir (y de tal modo borrar) estos textos. Las ficciones verdaderas resultantes para Malinowski son los *Argonautas* y las series completas de las etnografías trobriandesas, para *Almayer's Folly* de Conrad y el largo proceso de aprender a escribir libros en inglés, que culmina en su primera obra maestra, *El corazón de las tinieblas*. Obviamente estas son diferentes experiencias de escritura: las etnografías son a la vez iguales y distintas de las novelas. Pero en cierto modo general importante las dos experiencias representan el proceso ficcional

de invención del sujeto en sistemas relativos de cultura y lenguaje que llamo etnográficos. *El corazón de las tinieblas* representa el proceso y llama irónicamente la atención hacia él. *Argonautas* es menos reflexivo, pero a la vez produce una ficción cultural y anuncia la aparición de un personaje autorizado: Bronislaw Malinowski, antropólogo del nuevo estilo. Este personaje, dotado de lo que Malinowski llamaba la "magia etnográfica", una nueva especie de visión interior y experiencia, no fue, hablando propiamente, construido en el campo. El personaje no representa, pero racionaliza una experiencia de investigación. El *Diario* lo muestra claramente, porque el trabajo de campo, como la mayor parte de las investigaciones similares, fue ambivalente e irregular. La subjetividad confusa que registra es marcadamente diferente de la que se escenifica y se vuelve a contar en *Argonautas*. Cuando el *Diario* se publicó por primera vez en 1967, la discrepancia fue chocante, porque el observador participante autorizado, un sitial de comprensión simpática del otro, simplemente no es visible en el *Diario*. Inversamente, lo que es visible, una pronunciada ambivalencia hacia los trobriandeses, empatía mezclada con deseo y aversión, no está en ninguna parte en *Argonautas,* donde reinan la comprensión, la escrupulosidad y la generosidad.

Se siente la tentación de proponer que la comprensión etnográfica (una posición coherente de simpatía y compromiso hermenéutico) se percibe mejor como una creación de la *escritura* etnográfica que como cualidad consistente de la *experiencia* etnográfica. De todos modos, lo que Malinowski logró al escribir fue simultáneamente (1) la invención ficcional de los trobriandeses a partir de una masa de notas de campo, documentos, recuerdos, etc.; y (2) la construcción de una nueva figura pública, el antropólogo como trabajador de campo, un personaje que sería más elaborado aún por Margaret Mead y otros. Vale la pena señalar que el personaje del antropólogo observador participante no era la imagen profesional con la que Malinowski fantaseaba en su *Diario* (que involucraba rangos caballerescos, "Sociedades Reales", "Nuevos Humanismos", etc.). Más bien era un artefacto de la versión que construyó retrospectivamente en *Argonautas*. Al fundir la antropología con el trabajo de campo Malinowski hizo de lo que las circunstancias le obligaron a hacer la historia máxima, la mejor.

Tales consideraciones nos llevan a un problema al discutir la producción etnográfica de Malinowski, y en verdad casi toda la producción etnográfica. Gracias al creciente número de reseñas

confesionales y analíticas, sabemos cada vez más sobre las experiencias del trabajo de campo y sus restricciones. Pero la escritura concreta de etnografías sigue siendo oscura y está sin analizar. Sabemos algo sobre las investigaciones trobriandesas de Malinowski de 1914 y 1918, pero virtualmente nada sobre lo que estuvo haciendo en las Islas Canarias durante 1920 y 1921. (Estaba escribiendo *Los Argonautas del Pacífico Occidental.*)

El *Diario* nos deja colgados. Hay una brecha repentina en la escritura que, como sabemos por pequeñas revelaciones cuando el texto lucha por su continuidad, señala la llegada de la noticia de que su madre ha muerto. Entonces viene el desesperado arranque: "Verdaderamente carezco de un personaje real". Silencio. Tres años después Malinowski aparece como el autor de *Argonautas,* la carta fundacional del nuevo antropólogo trabajador de campo. ¿Qué sucedió en el intervalo? Como Conrad en el período entre la ruta de su aventura africana y el éxito de *El corazón de las tinieblas*, ha aceptado tres compromisos fundamentales: (1) con la escritura, (2) con el matrimonio, y (3) para una audiencia limitada, con el lenguaje y la cultura.

Las Islas Canarias son un escenario intrigante para la cura de escritura de Malinowski. Se dirige ahí por su salud, pero la elección está sobredeterminada. Se siente la tentación de ver este lugar como un sitio liminal en la frontera exterior de Europa, propicio para un polaco desplazado escribiendo etnografía del Pacífico. Más importante, sin embargo, es el hecho de que antes había tomado sus vacaciones en las Canarias con su madre. Ahora está ahí de regreso con su reciente esposa, completando su primera obra importante. El se encuentra plenamente en el dominio de la substitución, de una serie de compromisos y reemplazos. Para Malinowski, como para Conrad, tres de tales substituciones son cruciales: (1) la familia, con la madre reemplazada por la esposa; (2) el lenguaje, con la lengua materna abandonada por el inglés; y (3) la escritura, con inscripciones y textos que substituyen a la experiencia oral inmediata. El código arbitrario de un lenguaje, el inglés, es finalmente preferido. La lengua materna retrocede (aquí lo personal y lo político coinciden) y el inglés domina —representa e interpreta— al kiriwiniano. El apego cultural se materializa como matrimonio. El anhelo de un habla de interlocución sincera abre paso a un juego de substitutos escritos. Alguna de estas transiciones y reemplazos estuvieron sin duda envueltos en la escritura sobre las Islas Canarias. El *Diario* de Malinowski concluye con la

muerte de una madre; *Argonautas* es un rescate, la inscripción de una cultura.[10]

*

Unas pocas reflexiones finales sobre el estatus actual del autor etnográfico: cuando se publicó el *Diario* de Malinowski por primera vez, pareció escandaloso. El antropólogo quintaesencial de *Argonautas,* de hecho, no mantuvo siempre una actitud comprensiva, benévola, hacia sus informantes; su estado mental en el campo fue cualquier cosa menos fríamente objetivo; el relato de la investigación etnográfica incluido en la monografía terminada fue estilizado y selectivo. Estos hechos, una vez ingresados al registro público de la ciencia antropológica, conmovieron la ficción del relativismo cultural como una subjetividad estable, un punto de vista para un sujeto que entiende y representa a un otro cultural. A la zaga del *Diario,* la comprensión transcultural apareció como una construcción retórica, con su comprensión equilibrada atravesada por la ambivalencia y el poder.

Recordamos el destino de la violenta salida de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, "Exterminar a todos los brutos". Marlow se arranca el infame y veraz suplemento cuando ofrece la disquisición de Kurtz sobre las costumbres salvajes a la prensa belga. Es un gesto elocuente que sugiere un interrogante perturbador sobre Malinowski y la antropología: ¿Qué es lo que siempre se arranca, por así decir, para construir un discurso público, creíble? En *Argonautas* el *Diario* fue excluido, vuelto a escribir, en el proceso de dar integridad a una cultura (trobriandesa) y a un sujeto (el etnógrafo científico). De tal modo la disciplina de una antropología basada en el trabajo de campo, al constituir su autoridad, construye y reconstruye otros culturales y sujetos interpretativos coherentes. Si esta invención etnográfica del sujeto presupone mentiras de omisión y de retórica, también hace posible la expresión de verdades poderosas. Pero como la narración de Marlow a bordo del *Nellie,* las verdades de las descripciones culturales son significativas para comunidades interpretativas específicas en circunstancias históricas limitantes. Este "arrancarse" entonces, nos recuerda Nietzsche, es simultáneamente un acto de censura y de creación de sentido, una supresión de la incoherencia y la contradicción. Las mejores ficciones etnográficas son, como la de Malinowski, intrincadamente veraces; pero sus hechos, como todos los he-

chos en las ciencias humanas, son clasificados, contextualizados, narrados e intensificados.

En años recientes han surgido nuevas formas de realismo etnográfico, más dialógicas y de final abierto en su estilo narrativo. El sujeto y el otro, la cultura y sus intérpretes, aparecen como entidades menos seguras. Entre los que han revisado la autoridad y la retórica etnográficas dentro de la disciplina mencionaré sólo a tres (a quienes Clifford Geertz ha criticado en una serie de conferencias provocativas sobre la escritura de etnografía): Paul Rabinow, Kevin Dwyer y Vincent Crapanzano.[11] (Por sus pecados de autoexhibición Geertz los llama los "Hijos de Malinowski".) Estos tres representan a muchos otros actualmente dedicados al complejo campo de los experimentos textuales en los límites de la etnografía académica.[12] He dicho que la etnografía todavía espera a su Conrad. En diversas formas los experimentalistas recientes están cumpliendo ese papel. Oscilan productivamente, como lo hizo Conrad —y como de modo más ambivalente Geertz mismo—, entre el realismo y el modernismo. Los experimentalistas revelan en sus escritos un agudo sentido de lo inventado, un estatus contingente de todas las descripciones culturales (y de todos los descriptores culturales).

Estos escritores autorreflexivos ocupan posiciones irónicas dentro del proyecto general de la subjetividad etnográfica y la descripción cultural. Están, como estamos todos, en un terreno histórico incierto, un lugar desde el cual podemos empezar a analizar la matriz ideológica que produjo la etnografía, la definición plural de la cultura y un sujeto posicionado para mediar entre mundos divergentes de significado. (Decir, por ejemplo, que este terreno histórico es poscolonial o posmoderno no es decir mucho, excepto para nombrar lo que uno desea que no siga siendo.) De hecho la mayoría de los etnógrafos hermenéuticos autoconscientes que escriben hoy día llegan tan lejos como Conrad en *El corazón de las tinieblas*, por lo menos en sus representaciones de la autoridad narrativa. Hacen gestos hacia el otro narrador problemático que está en la cubierta del *Nellie* mientras dicen, con Marlow: "Por supuesto, en esto ustedes, camaradas, ven más que lo que yo veía entonces. Ustedes me ven a mí, a quien conocen".

Notas

* El título original, *On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowki,* puede leerse tanto haciendo referencia a la conformación del sujeto como a una autoinvención. Aquí traducimos *self* como "sujeto" pues esa es una significación psicológicamente más exacta que "yo" o "sí mismo". El propio Clifford utiliza *self* y *subject* alternativamente.

1. Para el desarrollo del concepto de cultura véase Williams 1966, Stocking 1968, y el capítulo 10. La novedad y fragilidad de la noción occidental de individuo fue observada en Mauss 1938, quizá la primera perspectiva etnográfica del asunto.

2. Un análisis completo de los cambios en la "cultura" como respuesta presupondría las fuerzas que Raymond Williams (1966) considera determinantes: el industrialismo, el conflicto social, el surgimiento de la cultura de masas. A estos se agregarían las necesidades de las altas sociedades coloniales para comprender las diversidades cada vez más accesibles del planeta como una totalidad dispersa. El mapa de las configuraciones humanas del mundo como culturas distintas afirma que las cosas se mantienen reunidas... separadamente.

3. La interpretación que sugiero debe bastante a los que explicaron previamente a Conrad, muy notablemente Edward Said y Ian Watt. En sus aspectos biográficos recurre a las obras corrientes: Baines 1960; Watt 1979; Karl 1979; y Nadjer 1983. Mi enfoque sobre *El corazón de las tinieblas* como una alegoría de la escritura y de la preocupación por el lenguaje y la cultura en las definiciones que surgieron con el siglo XX, es, según creo, nuevo, pero se vincula con muchos puntos de vista bien establecidos en estudios sobre Conrad. No he citado las fuentes específicas de los hechos biográficos, porque aquellos con los que opero no están discutidos en la literatura, que yo sepa.

4. Establezco una yuxtaposición entre *Argonautas* y el *Diario* para subrayar una divergencia crítica entre las dos reseñas mejor conocidas del proceso de investigación de Malinowski. En ocasiones simplifico en exceso el curso de las investigaciones y escritos de Malinowski: el *Diario* cubre en realidad el trabajo realizado tanto en Trobriand como en Mailu. Al concentrarme en los dos textos ignoro otros que complican, muy notablemente ciertos diarios inéditos e inaccesibles en la actualidad, junto con "Natives of Mailu" (1915) y "Baloma: The Spirits of the Dead in the Trobriand Islands" (1916) de Malinowski. En estas dos últimas obras se lo puede ver elaborando el estilo etnográfico personal y científico que logra plena expresión en *Argonautas*. Una reseña biográfica, o un retrato completo del trabajo de campo de Malinowski, o una descripción de la cultura y la historia melanesias, seleccionarían cada uno un cuerpo diferente. Además, al detenerme en 1921, descuido la escritura subsiguiente de Malinowski de su diálogo con los trobriandeses. De modo destacado su última monografía importante, *Los jardines de coral* (1935), cuestiona de modo experimental y autocrítico la instancia retórica construida en *Argonautas*.

5. Para una lectura afín a mi propio punto de vista, pero con un distinto acento global véase J.Hillis Miller 1965. Aquí encontramos fuertes argumentos para ver *El corazón de las tinieblas* no como una opción positiva para la "mentira de la cultura", sino como algo que socava toda la verdad, un texto más trágico, oscuro, y en última instancia nihilista. Sin duda, tanto en su forma como en su contenido el relato rebosa de nihilismo. Sin embargo, también dramatiza la construcción exitosa de una ficción, un relato contingente, socavado pero de todos modos poderoso, una economía significativa de verdades y mentiras. La evidencia biográfica refuerza mi sugerencia de que *El corazón de las tinieblas* es un relato de un éxito calificado pero distinto de revelación de la verdad. Ya he señalado que el relato fue escrito precisamente cuando Conrad decidió por fin arriesgarlo todo en su carrera de escritor inglés. En el otoño de 1898 abandonó Essex y el estuario del Támesis (el sitio entre el continente y el mar) para dirigirse a Kent, con el fin de residir cerca de otros escritores: H.G. Wells, Stephen Crane, Ford Maddox Ford, Henry James. La mudanza, seguida inmediatamente de la búsqueda de un empleo marítimo (la última que se le registró), inauguró sus años más productivos de labor literaria. Un gran álbum borrador fue roto; *El corazón de las tinieblas* surgió en una acometida no característica. Desde este ángulo de decisión el relato retrocede una década hacia el comienzo del giro de Korzeniowski hacia la escritura, cuando, en el Congo, su equipaje contenía los primeros capítulos de *Almayer's Folly*. La lectura que estoy delineando aparte de *El corazón de las tinieblas* se refiere sobre todo a la escritura, a la narración de la verdad en su forma más alienada, no dialógica. Conrad logra convertirse en un escritor inglés, un limitado narrador de verdades. No sorprende, entonces, que en la confusa cacofonía de la selva Marlow anhele palabras inglesas. Kurtz se había educado en parte en Gran Bretaña, y su madre, como recordamos, era medio inglesa. Desde el comienzo Marlow busca la voz íntima y elemental de Kurtz; y al final "Aquel espíritu iniciado en el fondo de la nada me honró con sus asombrosas confidencias antes de desvancerse definitivamente. Gracias al hecho de hablar inglés conmigo" (pág. 89). No puedo analizar aquí las muchas complicaciones en la escenificación y evaluación de los diferentes lenguajes de *El corazón de las tinieblas.*

6. En *Reading for the Plot* (1984: 259-260) Peter Brooks observa agudamente que *El corazón de las tinieblas* presenta su verdad más como una "transacción narrativa" que como una "recapitulación" (como en las últimas palabras de Kurtz). El significado en la narrativa no es un núcleo revelado; existe afuera, dialógicamente, en transmisiones específicas; está "ubicado en los intersticios de la historia y la estructura, nacido de las relaciones entre los relatores y los oyentes". Al destacar el "análisis interminable" del relato, Brooks resta importancia a la función estabilizadora del primer narrador como un oyente (lector) especial, no nombrado, al que se da una limitada función cultural al igual que a los otros que están en la cubierta. Esta invisibilidad del oyente garantiza una cierta autoridad irónica, la posibilidad de ver y no ser visto, de hablar sin contradicción sobre verdades relativas, o decidir su indecidibilidad.

7. El diario "polaco" es extraordinariamente heteroglósico. Mario Bick (1967: 299), cuya tarea era compilar un glosario y en general "despejar la mezcolanza lingüística", especificó que Malinowski escribió "en polaco con uso frecuente del inglés, con palabras en alemán, francés, griego, español y latín, y por supuesto términos de los lenguajes nativos" (había cuatro: mofu, mailu, kiriwiniano y pidgin).

8. Hay un interesante lapsus entre este pasaje y su nota al pie: la "terapia" funcionalista se convierte en la "teoría" funcionalista.

9. Las referencias de páginas aquí y en otros sitios son de la edición de Alianza, Madrid, 1976.

10. Sería interesante analizar sistemáticamente la forma en la cual los etnógrafos, a partir de los encuentros heteroglóticos del trabajo de campo, construyen textos cuyo lenguaje prevaleciente llega a dominar, representar o traducir a los otros lenguajes. Aquí la concepción de Talal Asad de una persistente y estructurada desigualdad de lenguajes da un contenido político e histórico al proceso aparentemente neutro de la traducción cultural (Asad 1986).

11. Las conferencias de Geertz (1983, "Works and Lives: the Anthropologist as Author", no estaban publicadas todavía cuando esto se escribía. En la sección de la presentación oral que estoy analizando él se refiere primariamente a Rabinow 1977; Crapanzano 1980 y Dwyer 1982.

12. El campo discursivo no se puede limitar, por supuesto, a la disciplina de la antropología y sus fronteras; tampoco se lo capta adecuadamente en términos como *reflexivo* o *dialógico*. Para estudios provisionales véase Marcus y Cushman 1982; Clifford 1986a; y el capítulo 1.



Tienda, Avenue des Gobelins. 1920, fotografía de Eugène Atget.

Parte 2
DESPLAZAMIENTOS

4
Sobre el surrealismo etnográfico

> El acoplamiento de dos realidades, irreconciliables en apariencia, sobre un plano que aparentemente no se ajusta a ellas...
>
> Max Ernst, "¿Cuál es el mecanismo del collage?"

André Breton insistía a menudo en que el surrealismo no era un cuerpo de doctrina o una idea definible sino una actividad. Este capítulo es una exploración de un conjunto de actividades etnográficas, como debe ser siempre, en circunstancias culturales e históricas determinadas. Me concentraré en la etnografía y el surrealismo en Francia entre las dos guerras mundiales. Analizar estas actividades juntas —a veces, por cierto, para permitir que se combinen— equivale a cuestionar una cantidad de diferencias y semejanzas comunes. Me preocupo menos por delinear las tradiciones intelectuales o artísticas que en seguir algunos de los atajos de lo que considero una crucial orientación moderna hacia el orden cultural. Si a veces uso términos familiares a contrapelo, mi propósito es recorrer retrospectivamente las definiciones establecidas y volver a captar, si es posible, una situación en la que la etnografía sea de nuevo algo poco familiar y el surrealismo no sea aún una provincia limitada del arte y la literatura modernos.

La orientación hacia el orden cultural que propongo no puede ser netamente definida. Es más apropiado llamarla modernista que moderna, tomando como su problema (y su oportunidad) la fragmentación y yuxtaposición de los valores culturales. Desde este punto de vista desencantado los órdenes estables de signifi-

cación colectiva parecen ser construidos, artificiales, y a menudo ideológicos y represivos. La clase de normalidad o de sentido común que puede amasar imperios en accesos de enajenamiento, o extraviarse rutinariamente en las guerras mundiales, se ve como una realidad discutible que debe ser subvertida, parodiada y transgredida. Sugeriré razones para vincular la actividad etnográfica con este conjunto de actitudes críticas, disposiciones que habitualmente se asocian con la vanguardia. En Francia particularmente las modernas ciencias humanas no han perdido contacto con el mundo de la literatura y el arte, y en el ambiente de invernadero de la vida cultural parisina, ningún campo de las investigaciones sociales o artísticas puede seguir siendo indiferente a las influencias o provocaciones que vienen de más allá de sus límites disciplinarios. En las décadas de 1920 y 1930, como veremos, la etnografía y el surrealismo se desarrollaron en estrecha proximidad.

Estoy usando el término *surrealismo* en un sentido obviamente extenso para circunscribir una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente. Este conjunto de actitudes no se puede limitar, por supuesto, al grupo de Breton; y el movimiento surrealista en sentido estrecho —con sus manifiestos, cismas y excomuniones— no es lo que interesa aquí. Más aún, las figuras que discutiré fueron en el mejor de los casos compañeros de ruta o disidentes que rompieron con Breton. Participaron sin embargo de la actitud general que llamo surrealista,[1] una configuración confusa simplificada aquí en un intento de desenredar su dimensión etnográfica. La etnografía y el surrealismo no son unidades estables; mi tema, por consiguiente, no es la superposición de dos tradiciones claramente distinguibles.[2] Por otra parte, he tratado de no pensar en mi tema como una coyuntura restringida a la cultura francesa de los años veinte o treinta. Los límites del arte y la ciencia (especialmente las ciencias humanas) son ideológicos y móviles, y la historia intelectual misma está entrampada en estos desplazamientos. Sus géneros no permanecen firmemente anclados. Las definiciones cambiantes del arte y la ciencia deben provocar nuevas unidades retrospectivas, nuevos tipos ideales para la descripción histórica. En este sentido el surrealismo es una construcción utópica,

una declaración a la vez acerca de posibilidades pasadas y futuras del análisis cultural.

El surrealismo etnográfico

En "El narrador" Walter Benjamin describe la transición de un modo tradicional de comunicación basado en la narrativa oral continua y la experiencia compartida hacia un estilo cultural caracterizado por ráfagas de "información": la fotografía, el recorte periodístico, los choques perceptuales de una ciudad moderna. Benjamin comienza su ensayo con la Primera Guerra Mundial:

> Una generación que ha ido a la escuela en un carro tirado por caballos estaba ahora bajo un cielo abierto en una campiña en la que nada permanecía inmutable excepto las nubes, y debajo de las nubes, en un campo de fuerza de torrentes destructivos y explosiones, estaba el diminuto y frágil cuerpo humano (1969:84).

La realidad ya no es más un ambiente dado, natural, familiar. El sujeto, desprendido de sus apegos, debe descubrir el significado donde pueda: un dilema, evocado en su máximo nihilismo, que está en la base del surrealismo y de la etnografía moderna. Las primeras refracciones literarias y artísticas del mundo moderno de Benjamin son bien conocidas; la experiencia del *flâneur* urbano de Baudelaire, los sistemáticos trastornos sensuales de Rimbaud, las descomposiciones analíticas de la realidad empezadas por Cézanne y terminadas por los cubistas, y especialmente la famosa definición de la belleza de Lautréamont, "el encuentro casual en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas". Ver la cultura y sus normas (belleza, verdad, realidad) como arreglos artificiales susceptibles de un análisis desapegado y una comparación con otras disposiciones posibles es crucial para una actitud etnográfica.

En su clásica *History of Surrealism* (1965) Maurice Nadeau subrayó el impacto formativo de las experiencias del tiempo de guerra en los fundadores del movimiento surrealista: Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault. Después del colapso de Europa en la barbarie y la bancarrota manifiesta de la ideología del progreso, después de abierta una profunda fisura entre la experiencia de las trincheras y el lenguaje oficial del heroísmo y la victoria, después que las románticas convenciones retóricas del siglo

XIX se revelaron incapaces de representar la realidad de la guerra, el mundo fue permanentemente surrealista. Recién salido de las trincheras, Guillaume Apollinaire acuñó el término en una carta de 1917. Sus *Calligrammes* (1918:341), con su forma fracturada y su atención exacerbada al mundo percibido, anunciaban la estética de posguerra:

> La Victoria sobre todo será
> Ver claramente a la distancia
> Ver todo
> Cerca y a mano
> Y poder a todas las cosas dar un nuevo nombre.

Mientras que para Fernand Léger:

> La guerra me arrojó, como soldado, en el corazón de una atmósfera mecánica. Aquí descubrí la belleza del fragmento. Sentí una nueva realidad en los detalles de una máquina, en el objeto común. Traté de encontrar el valor plástico de estos fragmentos de nuestra vida moderna.[3]

Antes de la guerra Apollinaire había decorado su estudio con "fetiches" africanos, y en su largo poema "Zona" estos objetos serían invocados como "des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance". Para la vanguardia parisiense, Africa (y en menor grado Oceanía y América) proporcionaban una reserva de otras formas y otras creencias. Esto sugiere un segundo elemento de la actitud etnográfica surrealista, una creencia de que el otro (ya fuera accesible en sueños, fetiches o en la *mentalité primitive* de Lévy-Bruhl) era un objeto crucial de la investigación moderna. A diferencia del exotismo del siglo XIX, que partía de un orden cultural más o menos confiable en busca de una *frisson* temporaria, una experiencia circunscripta a lo grotesco, el surrealismo y la etnografía modernos comenzaban con una realidad profundamente cuestionada. Los otros parecían ahora como serias alternativas humanas; el relativismo cultural se tornó posible. A medida que, después de la guerra, los artistas y escritores se dispusieron a reunir de nuevas maneras las piezas de la cultura, su campo de selección se extendió notablemente. Las sociedades "primitivas" del planeta resultaban cada vez más disponibles como recursos estéticos, cosmológicos y científicos. Estas posibilidades recurrían a algo más que a un viejo orientalismo: reque-

rían una etnografía moderna. El contexto de posguerra fue estructurado por una experiencia básicamente irónica de la cultura. Para cada costumbre o verdad local había siempre una alternativa exótica, una yuxtaposición o incongruencia posible. Por debajo (psicológicamente) y más allá (geográficamente) de la realidad ordinaria existía otra realidad. El surrealismo compartía esta situación irónica con la etnografía relativista.

Evidentemente, el término *etnografía* tal como lo uso aquí es diferente de la técnica de investigación empírica de una ciencia humana que en Francia fue llamada etnología, en Inglaterra antropología social y en Estados Unidos antropología cultural. Me estoy refiriendo a una predisposición cultural más general que pasa a través de la antropología moderna y que esa ciencia comparte con el arte y la escritura del siglo XX. El rótulo de etnográfico sugiere una actitud característica de observación participante entre los artefactos de una realidad cultural desfamiliarizada. Los surrealistas estaban intensamente interesados en mundos exóticos, entre los cuales incluían un cierto París. Su actitud, si bien era comparable a la del trabajador de campo que se esfuerza por hacer comprensible lo no familiar, tendía a trabajar en sentido inverso, tornando lo familiar extraño. El contraste de hecho está generado por un juego continuo de lo familiar y de lo extraño, del cual la etnografía y el surrealismo son dos elementos. Este juego es constitutivo de la situación cultural moderna que asumo como base para mi revisión.

El mundo de la ciudad para el *Payson de Paris* de Louis Aragon o para Breton en *Nadja* era una fuente de lo inesperado y lo significante; de lo significante en formas que sugerían, por debajo del insulso disfraz de lo real, la posibilidad de otro mundo más milagroso basado en principios radicalmente diferentes de clasificación y orden. Los surrealistas frecuentaban el Marché aux Puces, el vasto mercado de pulgas de París, donde uno podía redescubrir los artefactos de la cultura, mezclados y reordenados. Con suerte uno podía llevar a casa algunos objetos grotescos o inesperados, una obra de arte sin ubicación posible, elementos "de confección" tales como el soporte enrejado de botellas de Marcel Duchamp y *objets sauvages,* esculturas de Africa u Oceanía. Estos objetos —despojados de su contexto funcional— eran accesorios necesarios para un estudio de vanguardia.

Es preferible suspender la incredulidad al considerar las prácticas (y los excesos) de los "etnógrafos" surrealistas. Y es importante comprender su forma de tomar en serio la cultura, como

una realidad discutible, una forma que incluía la ridiculización y un volver a barajar sus órdenes. Todo esto es necesario si se quiere penetrar en el medio que incubó y orientó la emergente tradición erudita francesa. Pero, en general, es aconsejable no desdeñar apresuradamente al surrealismo por frívolo, en contraste con la *sérieux* de la ciencia etnográfica. Las conexiones entre la investigación antropológica y la investigación en literatura y artes, siempre fuertes en este siglo, necesitan explorarse más a fondo. El surrealismo es el secreto confidente de la etnografía (para bien o para mal) en la descripción, el análisis y la extensión de las bases de la expresión y el significado en el siglo XX.

Mauss, Bataille, Métraux

París 1925: la *Revue nègre* disfruta de una temporada exitosa pisándole los talones a la Orquesta Sincopada del Sur de W.H.Wellmon . Los spirituals y *le jazz* dominan a la vanguardia burguesa que frecuenta los bares negros, se balancea con nuevos ritmos en busca de algo primitivo, *sauvage* ... y completamente moderno. El París elegante se transporta con el rasguido pulsante de los banjos y por la sensual Josephine Baker que "se abandona al ritmo del charleston" (Leiris 1968:33).

París 1925: un núcleo de investigadores universitarios (Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl y Marcel Mauss) funda el Institut d'Ethnologie. Por primera vez existe en Francia una organización cuya preocupación principal es el entrenamiento de trabajadores de campo profesionales y la publicación de estudios etnográficos.

París 1925: en la estela del Primer Manifiesto Surrealista el movimiento empieza a hacerse notorio. Francia está envuelta en una guerra menor con rebeldes anticoloniales en Marruecos; Breton y compañía simpatizan con los insurgentes. En un banquete en honor del poeta simbolista Saint Pol-Roux, estalla un alboroto entre los surrealistas y los patriotas conservadores. Vuelan los epítetos; "Vive l'Allemagne!" vociferan; Philippe Soupault se balancea desde un candelero, pateando botellas y copas. Michel Leiris se coloca de pronto ante una ventana abierta, denunciando a Francia ante una multitud creciente. Sigue un tumulto; Leiris, casi linchado, es arrestado y esposado por la policía (Nadeau 1965: 112-114).

Los tres sucesos estaban conectados por algo más que una

coincidencia en la fecha. Por ejemplo, cuando Leiris, cuya evocación de Josephine Baker acabo de citar, desertó del movimiento surrealista a fines de la década de 1920 buscando una aplicación más concreta para su talento literario subversivo, le pareció natural estudiar con Mauss en el Institut d'Ethnologie y hacerse etnógrafo en Africa, participando en la más importante expedición de trabajo de campo en Francia, la misión Dakar-Djibuti de 1931-1933. La etnografía científica, o por lo menos académica, aún no había alcanzado la mayoría de edad. Su desarrollo a comienzos de la década de 1930, a través de éxitos como la muy publicitada expedición Dakar-Djibuti, fue la continuación del surrealismo de la década de 1920. Las energías organizativas de Rivet y la enseñanza de Mauss fueron factores dominantes. Analizaré después en este capítulo los logros institucionales de Rivet, en especial su creación del Musée de l'Homme. La profunda influencia de Mauss es difícil de medir puesto que tomó forma de inspiración oral en su enseñanza en la Ecole Pratique des Hautes Etudes y el Institut d'Ethnologie.

Casi todos los etnógrafos franceses importantes de antes de mediados de la década de 1950 (con la notable excepción de Lévi-Strauss) fueron beneficiarios del estímulo directo de Mauss. Desde la perspectiva del régimen intelectual de hoy, donde la publicación es muy demandada y donde cualquier idea valiosa suele ser reservada para el próximo artículo o monografía, es sorprendente, incluso conmovedor, observar las extraordinarias energías que Mauss volcó en su enseñanza en Hautes Etudes. Una ojeada por el *Annuaire* de la escuela, donde se registran los resúmenes de cursos, revela la extraordinaria riqueza de aprendizaje y análisis puesta a disposición de unos pocos estudiantes, año tras año, sin repetición, gran parte de la cual nunca vio la imprenta. Mauss dictó cursos sobre tópicos que van desde el shamanismo siberiano hasta la poesía oral australiana, los rituales de Polinesia y la costa india occidental, aportando su profundo conocimiento de las religiones orientales y la Antigüedad clásica. Los lectores de los ensayos de Mauss (con páginas medio devoradas por notas al pie) reconocerán la amplitud de las referencias; perderán, sin embargo, el ingenio y la vitalidad, el toma y daca de sus escenificaciones orales.

Mauss fue un investigador erudito. Enseñó a un grupo selecto. En la década de 1930, una pandilla de devotos, algunos de ellos aficionados del exotismo de moda, otros etnógrafos que se prepa-

raban para partir hacia el campo (algunos de los primeros en el proceso de convertirse en estos últimos), seguían a Mauss de salón en salón. En Hautes Etudes, el Institut d'Ethnologie, y después en el Collège de France, gozaban sus eruditas, locuaces y siempre provocativas excursiones por las diversidades culturales del mundo. Las conferencias de Mauss no eran demostraciones teóricas. Enfatizaban, en su forma divagante, el hecho etnográfico concreto; él tenía un ojo agudo para el detalle significativo. Aunque él mismo nunca hizo trabajo de campo, Mauss era eficaz en impulsar a los estudiantes hacia la investigación de primera mano (véase Condominas 1972a, b; Mauss 1947).

Su ensayo de "Técnicas y movimientos corporales" (1934) ofrece un indicio del estilo oral de Mauss. He aquí unas pocas líneas de lo que es en esencia una larga lista de las cosas que pueblos de diferentes partes del mundo hacen con sus cuerpos:

> Es normal para los niños sentarse en cuclillas. Nosotros ya no sabemos cómo hacerlo. Considero que esto es un absurdo y una inferioridad de nuestras razas, civilizaciones y sociedades.
>
> La noción de que dormir es algo natural es completamente inexacta.
>
> Nada es más molesto que ver a un kabylie bajar las escaleras con las *babouches* puestas. ¿Cómo puede estar parado sin perder sus pantalones? He tratado de observar y de hacerlo. No sé cómo. Y tampoco puedo entender cómo las mujeres pueden caminar con sus tacos altos.
>
> *La higiene de las funciones naturales del cuerpo.* Aquí podría listar innumerables hechos.
>
> Finalmente se debe entender que danzar mientras se abraza es un producto de la civilización europea moderna. Esto debería demostrarles que las cosas perfectamente naturales para nosotros son históricas; pueden horrorizar a todos los demás en el mundo excepto a nosotros (págs. 374, 378, 381, 383).

El prehistoriador André Leroi-Gourhan recuerda a su maestro como un hombre de "inspirada confusión". En una entrevista se le preguntó qué recordaba del discurso de su maestro:

Sus silencios, si lo puedo expresar así. No puedo ofrecer una imitación; tantos años han pasado, y tengo una imagen idealizada de Mauss; pero él construía sus frases en una forma que sugería cosas sin declararlas inflexiblemente. Su discurso era todo articulaciones y elasticidad. Casi todas sus frases surgían vacías, pero era un vacío que invitaba a uno a construir. Por eso dije que lo más característico eran sus silencios.

Era especialmente sorprendente cuando daba explicaciones textuales sobre los autores que habían trabajado en Siberia sobre los giliakos o los goldos. Recuerdo sesiones en Hautes Etudes: nunca éramos más de diez; ¡y sin embargo! nos reuníamos alrededor de una mesa como esta, no tan larga; Mauss traducía del alemán al francés con comentarios que traían comparaciones de cada rincón del globo. Su erudición era fantástica, y nosotros la tomábamos sin poder decir realmente después cómo se las había arreglado para ser tan absorbente (1982:32).

Mauss no escribió libros. Su *Oeuvres* (1968-69) está compuesta por ensayos, artículos eruditos, intervenciones en encuentros, innumerables reseñas de libros. Clásicos condensados tales como *Ensayo sobre los dones* (1923) y *Teoría general de la magia* (1902) se publicaron en *Année sociologique*. Su obra maestra, una disertación sobre la plegaria, quedó como una colección de borradores, ensayos, recortes y notas. Lo mismo ocurrió con otros trabajos sintéticos sobre el dinero y la nación. Quizá porque había tanto conectado en su mente, Mauss podía ser desviado fácilmente de su tema; y él era pródigo en compromisos y lealtades. Dictaba conferencias constantemente y pasó años completando trabajos de colegas muertos (Durkheim, Robert Hertz, Henry Hubert). Defensor de Dreyfus y socialista en la tradición de Jaurès, escribió para *L'humanité* y tomó parte en huelgas, elecciones y en el movimiento universitario popular. A diferencia de Durkheim, su tío más bien austero, Mauss fue gregario, bohemio y un poco bon vivant.

Algunos recuerdan a Mauss como un leal durkheimiano. Otros lo ven como un precursor del estructuralismo. Algunos lo ven principalmente como un antropólogo, otros como un historiador. Aun otros, citando sus raíces rabínicas, su preparación en el sánscrito y su interés de toda la vida por los rituales, lo alían con los estudiantes de religión, tales como sus amigos Marcel Granet, Hubert y Leenhardt. Unos destacan la iconoclastia de Mauss, otros su coherente visión humanista-socialista. Para algunos es

un brillante teórico de sillón. Otros recuerdan un agudo observador empírico. Las diferentes versiones de Mauss no son inconciliables, pero no se suman. Las personas que lo leen y lo recuerdan siempre parecen encontrar algo de sí mismos (de Leroi-Gourham 1982:32-33):

> Durante un período de unos dos años en que yo asistía a casi todos sus cursos se convino en que un camarada y yo (una judía rusa, Deborah Lifchitz, que murió en la deportación nazi) tomaríamos apuntes por turno de modo que nos permitiría compararlos para determinar el contenido real de la enseñanza de Mauss. Nunca pudimos armar algo coherente, porque era demasiado rico y siempre terminaba en el horizonte. Posteriormente fue publicado un registro de su curso por un grupo de estudiantes anteriores. ¡Bien, había una divergencia total entre lo que ellos anotaron y lo que hicimos Deborah y yo! Este es el secreto, según creo, del verdadero hechizo que él echó sobre sus seguidores.

El gran trabajador de campo Alfred Métraux, quien fue su alumno a mediados de la década de 1920, ofrece un ejemplo de cómo actuaba el género peculiar de estimulación intelectual de Mauss (Bing 1964:20-25). De temperamento cuidadoso, empírico, Métraux pronto desconfió del modo rápido y ligero en que el hecho etnográfico era usado por los primeros surrealistas. Dedicó su vida a la investigación de primera mano, llegando a ser, según palabras de Sidney Mintz (1972:2), el "trabajador de campo de los trabajadores de campo". Pero siguió estando en contacto con la vanguardia. Siendo alumno de Ecole des Chartes, Métraux había establecido una amistad duradera con Georges Bataille, el idiosincrático investigador, ensayista y pornógrafo, cuya influencia ha sido tan penetrante en la presente generación de críticos y escritores radicales de París. La obra de los dos amigos no podía ser más diferente: la una restringida, casi puritana en su tono, aunque con olfato para aislar el detalle revelador; la otra provocativa, de largo alcance, nietzscheana. Sin embargo, en cierta forma curiosa e inevitable ambas eran complementarias: mientras que Bataille se afirmaba en la erudición de Métraux, este encontraba confirmada su pasión por la etnografía en la disposición de su amigo para expresar lo que de acuerdo con Leiris tenían en común: "un violento ardor por la vida combinado con una despiadada percepción de su absurdidad" (Leiris 1966a:252; véase también Bataille 1957:14; y Métraux 1963:677-684). La asociación de

toda la vida entre Bataille y Métraux puede verse como emblemática de esa persistente contigüidad, si no siempre similitud, que ha mantenido la etnografía francesa en buena comunicación con la vanguardia.

El libro más influyente de Bataille fue su tratado póstumo *El erotismo* (1957). Su orientación, y la de la obra de Bataille en general, se puede remontar a Mauss a través de un informe de Métraux sobre una conferencia que tuvo lugar alrededor de 1925. En *El erotismo* Bataille comienza el capítulo clave del libro, sobre la transgresión, con la frase "La transgresión no niega una interdicción, la trasciende y la completa". Métraux especifica que su fórmula característica es sólo una paráfrasis de "uno de esos aforismos profundos, a menudo oscuros, que Marcel Mauss solía arrojar sin preocuparse por la confusión de sus alumnos". Métraux había oído decir a Mauss en una conferencia: "Los tabúes están hechos para ser violados". Este tema, que Bataille repetía a menudo, se convirtió en una de las claves de su pensamiento. La cultura es ambivalente en su estructura. Uno puede abstenerse de matar, pero puede ir a la guerra; ambos actos, para Bataille, están generados por la interdicción sobre el asesinato. El orden cultural incluye tanto la regla como la transgresión. Esta lógica se aplica a todo género de reglas y libertades, por ejemplo a la normalidad sexual y a sus compañeras, las perversiones. En las palabras de Métraux, "la proposición de Mauss, en el aparente absurdo de su forma, manifiesta la inevitable conexión de emociones en conflicto: [citando a Bataille] 'Bajo el impacto de la emoción negativa, debemos obedecer a la interdicción. La violamos si la emoción es positiva'" (Métraux 1963: 682-683; Bataille 1957: 72-73).

El proyecto de Bataille de toda su vida fue desmitificar y valorizar esta "emoción positiva" de la transgresión en todas sus diversas formas, y en esto era fiel a sus comienzos surrealistas. (En la década de 1920 Bataille fue primero un asociado y después un crítico del grupo de Breton.) Uno de sus primeros textos publicados fue parte de una colección sobre el arte precolombino, en el que colaboró con Métraux y Rivet. Su apreciación del sacrificio humano ("Para los aztecas la muerte no era nada") yuxtapone a la manera surrealista lo bello y lo feo, lo normal y lo repugnante. De tal modo Tenochtitlán es simultáneamente un "matadero humano" y una suntuosa "Venecia" de canales y flores. Las víctimas del sacrificio danzan con perfumadas guirnaldas; los enjambres de moscas que se reúnen sobre la sangre que fluye son hermosos

(Bataille 1930:13). "Toda escritura es basura", dice Antonin Artaud, otro surrealista renegado, que huye de Francia hacia su propio sueño de México, cortejando a la locura entre los indios tarahumara (Artaud 1976). Lo exótico era una corte de apelación primaria contra lo racional, lo bello, lo normal de Occidente. Pero el interés de Bataille por los sistemas culturales del mundo, sin embargo, finalmente fue mucho más allá del mero deleite o del escapismo. A diferencia de la mayoría de los surrealistas se esforzó en lograr una teoría más rigurosa del orden colectivo basado en la doble lógica de la interdicción. Siempre al corriente del conocimiento etnográfico, siguió recurriendo intensamente a Mauss —*La part maudite* (1949) en una elaborada extrapolación de *Ensayo sobe los dones*— y posteriormente a Lévi-Strauss. La lógica desarrollada por Bataille, que no puedo seguir aquí, proporcionó una importante continuidad en la relación progresiva entre el análisis cultural y el surrealismo temprano de Francia. Vincula el contexto de la década de 1920 con una generación posterior de críticos radicales, incluyendo a Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida y el grupo Tel Quel.[4]

Merece señalarse que la colección de ensayos en que colaboraron Métraux, Rivet y Bataille fue parte de la primera exhibición popular de arte precolombino en Francia. La muestra había sido organizada por Georges-Henri Rivière, un estudiante de música y aficionado al jazz que llegó a ser el más apasionado museólogo etnográfico de Francia. Rivière estaba bien conectado socialmente, Rivet políticamente. Este último entendía perfectamente que la creación de instituciones de investigación antropológica requería un entusiasmo de moda por las cosas exóticas. Tal boga podía explotarse financieramente y canalizarse en interés de la ciencia y la instrucción pública. Rivet, impresionado por la exitosa muestra precolombina de Rivière, lo contrató en el lugar para reorganizar el museo Trocadéro, cuyas colecciones estaban en estado de desorden y deterioro. Este fue el comienzo de una colaboración productiva entre los dos *animateurs* principales de las instituciones etnográficas francesas, cuyo resultado fue el Musée de l'Homme y el Musée des Arts et Traditions Populaires de Rivière (véase Rivière 1968, 1979).

Antes del desarrollo completo de estas instituciones, en los primeros años del Institut d'Ethnologie, los cursos de Mauss siguieron siendo el foro esencial de la etnografía naciente. Esta enseñanza era un curioso instrumento de erudición que no estaba fundamentalmente en conflicto con el surrealismo y que era ca-

paz de estimular la aprobación tanto de Métraux como de Bataille. Es revelador considerar esto a la luz de una bien conocida evocación de Mauss:

> En su trabajo, y más aún en su enseñanza, florecen comparaciones imprevistas. Mientras que a menudo es oscuro por el uso constante de antítesis, atajos y aparentes paradojas que más adelante demuestran ser el resultado de una visión profunda, gratifica al oyente, repentinamente, con fulgurantes intuiciones, proporcionando substancia para meses de pensamiento fructífero. En tales casos uno siente que ha llegado al fondo del fenómeno social y que, como dice en alguna parte, "choca con el lecho de roca". Esta constante tendencia hacia lo fundamental, esta voluntad de tamizar, una y otra vez, una enorme masa de datos hasta que sólo queda el material más puro, explica la preferencia de Mauss por el ensayo en vez del libro, y el limitado tamaño de su obra publicada (Lévi-Strauss 1945:527).

Esta reseña de la pluma de Lévi-Strauss sufre quizás una tendencia en sus frases finales al retratar a Mauss como un protoestructuralista.[5] Ese impulso por alcanzar el lecho de roca, por captar sólo los más puros materiales subyacentes, es una aspiración más característica de Lévi-Strauss que de Mauss, quien publicó relativamente poco no porque hubiera destilado verdades elementales sino porque estaba preocupado por la enseñanza, la edición, la política, y porque sabiendo tanto, encontraba que la verdad se había vuelto demasiado compleja. Como recuerda Louis Dumont, "tenía demasiadas ideas como para poder dar expresión completa a cualquiera de ellas" (1972:12). La descripción de Lévi-Strauss del uso provocativo que el gran maestro hacía de la antítesis y la paradoja en la presentación del conocimiento etnográfico suena veraz, sin embargo, en el contexto que he estado analizando. La verdad etnográfica para Mauss era incansablemente subversiva de las realidades de superficie. Su tarea principal era descubrir, en su famosa frase, las muchas "lunes mortes", pálidas lunas en el "firmamento de la razón" (1924:309). No hay mejor resumen de la tarea del surrealismo etnográfico, porque la "razón" a la que se hace referencia no es la racionalidad parroquial de Occidente, sino el pleno potencial humano para la expresión cultural.

Taxonomías

En un "Homenaje a Picasso" de un periódico de vanguardia no nos sorprende encontrar una declaración de Mauss (1930). El periódico en cuestión, *Documents,* era una brillante reseña editada por Georges Bataille. Esta ofrece un caso revelador de colaboración etnográfica surrealista. Bataille había abandonado el movimiento surrealista de Breton junto con Robert Desnos, Leiris, Artaud, Raymond Queneau y varios otros durante los cismas de 1929, y este periódico funcionaba como un foro para las perspectivas disidentes. Tenía además, una definida orientación etnográfica que atrajo la atención de futuros trabajadores de campo tales como Griaule, André Schaeffner y Leiris, así como de Rivière y Rivet. Griaule, Schaeffner y Leiris partirían hacia Africa en la misión Dakar-Djibuti poco tiempo después de la desaparición de *Documents* en 1930. Si *Documents* aparece hoy día como un contexto más bien extraño para suministrar conocimiento etnográfico, a fines de la década de 1920 fue un foro perfectamente adecuado, es decir, extravagante.

Requiere un esfuerzo de imaginación volver a captar el sentido, o los sentidos, de la palabra *etnografía* tal como se usaba en la surrealista década de 1920. Aún no se había formado plenamente una ciencia social definida con un método discernible, un conjunto de textos clásicos y sillones universitarios. Al observar los usos de la palabra en una publicación como *Documents,* vemos cómo la prueba etnográfica y una actitud etnográfica podían funcionar al servicio de una crítica cultural subversiva. En el subtítulo de *Documents* —"Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés"— la carta extraña era "Ethnographie". Denotaba un cuestionamiento radical de las normas y un llamado a lo exótico, lo paradójico, lo *insolite.* Implicaba también una nivelación y una reclasificación de categorías familiares. El "Arte", con A mayúscula, ya había sucumbido a la artillería dadaísta. La "Cultura", que apenas había sobrevivido a esta andanada de posguerra, ahora estaba definidamente con minúscula, un principio de orden relativo en el que lo sublime y lo vulgar eran tratados como símbolos de igual significación. Puesto que la cultura era percibida por los colaboradores de *Documents* como un sistema de jerarquías morales y estéticas, la tarea de la crítica radical era una decodificación semiótica, con el objetivo de despojar de autenticidad y después extender o desplazar las categorías comunes. La ruptura cubista con los cánones del realismo había fijado el ritmo

para un asalto masivo a lo normal. La etnografía, que comparte con el surrealismo un abandono de la distinción entre la alta y la baja cultura, proporcionó a la vez un fondo de alternativas no occidentales y una actitud predominante de irónica observación participante entre las jerarquías y los significados de la vida colectiva.

Es instructivo intentar un inventario de las perspectivas tal como se revelan por su uso en *Documents*. Antes de quedar atrapado por la corriente, uno se sorprende, por ejemplo, al encontrar un artículo de Carl Einstein —autor de *Negerplastik* (1915), una concepción pionera sobre las esculturas africanas vistas a la luz del cubismo— titulado "André Masson, étude ethnologique". ¿Qué significaba en 1929 estudiar a un pintor de vanguardia "etnológicamente"? Desde el vamos Einstein lanza el grito de batalla cubista-surrealista:

> Una cosa es importante: sacudir lo que se llama realidad mediante alucinaciones no adaptadas de modo de alterar la jerarquía de valores de lo real. Las fuerzas alucinatorias crean una ruptura en el orden de los procesos mecánicos; introducen bloques de "a-causalidad" en esta realidad que ha sido absurdamente dada como tal. La textura ininterrumpida de esta realidad es rota, y uno habita la tensión de los dualismos (1929:95).

Las "fuerzas alucinatorias" de la pintura de Masson representan, de acuerdo con Einstein, "el retorno de la creación mitológica, el retorno de un arcaísmo psicológico en oposición a un arcaísmo de las formas puramente imitativo" (pág. 100). Einstein describe esta psicología mítica como "totémica". Para captar la significación de las metamorfosis de Masson y las inesperadas combinaciones animal-humanas "es suficiente recordar los trajes de máscaras primitivos que incitan a identificaciones con animales, ancestros, etc." (pág. 102). La alusión casual en *passant* de Einstein a las máscaras (¿africanas? ¿de Oceanía? ¿de Alaska? Su audiencia sabrá a qué se refiere) sugiere un contexto en el cual las posibilidades exóticas y arcaicas nunca están lejos de la superficie de la conciencia, están siempre listas para ofrecer confirmación para cualquiera y para todas las rupturas abiertas en el orden de las cosas de Occidente. En el ensayo de Einstein se advierten dos elementos claves del surrealismo etnográfico: primero, el análisis corrosivo de una realidad ahora identificada como local y artificial; y segundo, el suministro de alternativas exóticas.

Hay un tercer aspecto de esta actitud que llama la atención a medida que uno hojea las páginas de *Documents*. Marcel Griaule proporciona una clara demostración en un ensayo que ridiculiza los supuestos estéticos de los aficionados al arte primitivo que dudan de la pureza de un tambor baoule porque la figura que tiene tallada sostiene un rifle. El surrealista etnográfico, a diferencia del crítico de arte o del antropólogo de la época, se deleita en las impurezas culturales y en los sincretismos perturbadores. Griaule iguala el goce del arte africano con el gusto africano por los tejidos, las latas de gasolina, el alcohol y las armas de fuego. Si los africanos no eligen imitar nuestros productos de alta cultura, *tant pis!* Y concluye así:

> La etnografía —es muy fatigoso tener que repetirlo— está interesada en lo *bello* y lo *feo,* en el sentido europeo de estas absurdas palabras. Sin embargo, tiene tendencia a sospechar de lo bello, que es más bien a menudo una rara —o monstruosa— casualidad en una civilización. La etnografía también sospecha de sí misma —porque es una ciencia blanca, es decir, teñida de prejuicios— y no negará valor estético a un objeto porque es actual o de producción masiva (1930: 46).

André Schaeffner insiste en un juicio similar en un estudio erudito de "Les instruments de musique dans un musée d'ethnographie". Sus críticas son ahora un lugar común. Sin embargo, leídas en el contexto surrealista de *Documents,* recuperan todo su efecto subversivo.

> Cualquiera que diga etnografía, admite necesariamente que ningún objeto destinado a producir música, por "primitivo" o informe que pueda parecer, ningún instrumento musical (ya sea su existencia accidental o esencial) será excluido de una clasificación metódica. Para este propósito cualquier procedimiento de percusión, en una caja de madera o en la tierra misma, es de igual importancia que los medios melódicos o polifónicos que ofrecen un violín o una guitarra (1929:248).

Schaeffner, una autoridad temprana en Stravinsky, llegaría, por la vía del jazz, a estudiar la música de los dogon y a fundar posteriormente la sección de etnomusicología del Musée de l'Homme.

La actitud "etnográfica" proporcionó un estilo de nivelación

cultural científicamente validado, la redistribución de categorías con carga de valor tales como "música", "arte", "belleza", "sofisticación", "pureza", etc. El extremado relativismo, incluso nihilismo, latente en el enfoque etnográfico, no pasó sin ser explotado por los colaboradores más extremos de *Documents*. Su visión de la cultura no presentaba concepciones de estructura orgánica, integración funcional, totalidad o continuidad histórica. Su concepción de la cultura puede llamarse, sin caer en un anacronismo indebido, semiótica. La realidad cultural estaba compuesta por códigos artificiales, identidades ideológicas y objetos susceptibles de recombinación y yuxtaposición inventivas: el paraguas de Lautréamont y la máquina de coser, un violín y un par de manos palmoteando basura africana.

La concepción, subrayada en el título de Schaeffner, de un "museo etnográfico" es de no poca importancia aquí. La fragmentación de la cultura moderna percibida por Benjamin, la disociación del conocimiento cultural en "citas" yuxtapuestas, se da por supuesta en *Documents*. El título del periódico, por supuesto, es indicativo. La cultura se vuelve algo a coleccionar, y el mismo *Documents* es una especie de muestrario etnográfico de imágenes, textos, objetos, rótulos, un museo juguetón que simultáneamente reúne y reclasifica sus especímenes.

El método básico del periódico es la yuxtaposición, el collage fortuito o irónico. El orden apropiado de los símbolos y artefactos es constantemente puesto en duda. El arte elevado es combinado con fotografías horriblemente ampliadas del dedo grande del pie; artesanías folk; portadas de *Fantômas* (una popular serie de misterio); estudios de Hollywood; máscaras de carnaval africanas, melanesias, precolombinas y francesas; reseñas de representaciones de music hall; descripciones de los mataderos de París. *Documents* plantea, para la cultura de la ciudad moderna, el problema que enfrenta cualquier organizador de un museo etnográfico. ¿Qué se corresponde con qué? ¿Las obras maestras de la escultura deberían ser aisladas como tales, o presentadas en la proximidad de ollas de cocina y hojas de hacha? (véase Leiris 1966b). La actitud etnográfica debe plantear continuamente esta clase de preguntas, componiendo y descomponiendo las jerarquías y relaciones "naturales" de la cultura. Una vez que todo en una cultura se considera digno de colectarse y exponerse, se suscitan las cuestiones fundamentales de la clasificación y del valor.

En *Documents* observamos el uso de la yuxtaposición

etnográfica con el propósito de perturbar los símbolos como lugares comunes. Una sección regular del periódico es el así llamado diccionario de definiciones inesperadas. La incorporación de la palabra *homme* es característica. Reproduce la descomposición que un investigador hace de la composición química del cuerpo humano promedio: suficiente hierro para formar un clavo, suficiente azúcar para una taza de café, magnesio suficiente para tomar una fotografía, y así sucesivamente: valor de mercado, veinticinco francos. El cuerpo, una privilegiada imagen del orden, es un blanco favorito. Junto con una variedad de otras entidades "naturales", se lo recodifica y en el proceso es puesto en duda. Robert Desnos contribuye con un desconcertante inventario de formas retóricas concernientes al ojo, y su entrada para el símbolo móvil de "ruiseñor" empieza, "Excepto en casos especiales, esto no tiene nada que ver con un pájaro" (Desnos 1929:117).

Crachat, "salivazo" es redefinido por Griaule usando la evidencia del Africa negra e islámica con el resultado de que el escupir se asocia con el alma, y tanto con los buenos como con los malos espíritus. En Europa, naturalmente, escupir al rostro de alguien es una deshonra absoluta; en Africa Occidental puede ser un modo de bendecir. "El salivazo actúa como el alma: bálsamo o basura" (Griaule 1929). El etnógrafo, como el surrealista, tiene licencia para escandalizar. Leiris recoge la definición de Griaule y va más lejos: el salivazo es como esperma permanente que desflora a la noble boca, un órgano asociado en Occidente con la inteligencia y el lenguaje. Así, pues, la escupida resimbolizada denota un estado de ineludible sacrilegio (Leiris 1929). En esta definición nuevamente recompuesta, hablar o pensar es también eyacular.

Una estrategia de representación mediante la yuxtaposición o el collage era un recurso surrealista familiar (Matthews 1977). Su intención era romper los "cuerpos" convencionales (objetos e identidades) que se combinan para producir lo que Barthes llamaría después "el efecto de lo real" (1968). En *Documents* la yuxtaposición de las contribuciones, y especialmente de sus ilustraciones fotográficas, estaba destinada a provocar esta desfamiliarización. El primer número de 1929 comienza, por ejemplo, con un artículo de Leiris, "Las telas recientes de Picasso", profusamente ilustrado con fotografías. (Estos eran los años en que Picasso siempre estaba quebrando y torciendo, siempre salvajemente, la forma normal de la estructura humana.) Después de estas imágenes deformadas seguía "Los parias de la na-

turaleza" de Bataille, una apreciación característica de monstruos, ilustrada por grabados del siglo XVIII a toda página, de gemelos siameses. A continuación una reseña ilustrada de una exhibición de esculturas africanas proporciona una mayor dislocación del cuerpo "natural" tal como se lo concibe realísticamente en Occidente. El cuerpo, como una cultura semióticamente imaginada, no es una totalidad continua sino un montaje de símbolos y códigos convencionales.

Documents, particularmente en el uso de fotografías, crea el orden de un collage inconcluso antes que el de un organismo unificado. Sus imágenes, en su pátina igualadora y en su efecto de distancia, presentan en el mismo plano un aviso de espectáculo en Châtelet, un fragmento de película de Hollywood, un Picasso, un Giacometti, una fotografía documental de la Nueva Caledonia colonial, un recorte de periódico, una máscara esquimal, un viejo maestro, un instrumento musical; la iconografía del mundo y las formas culturales presentadas como evidencia o como datos. ¿Evidencia de qué? Evidencia, sólo se podría decir, de órdenes culturales sorprendentes, desclasificados, y de una extensa gama de invención artística humana. Este extravagante museo simplemente documenta, yuxtapone, relativiza: una colección perversa.

El museo del surrealismo etnográfico había de ser mejorado y canalizado hacia instituciones ininterrumpidas, más estables. En 1930 *Documents,* que se había convertido en una revista de arte más o menos reconocida, fue abandonada por su principal respaldo financiero. Tres años después una categoría reconstituida, fácilmente identificable como arte moderno, sería encarnada en el legendario *Minotaure*. Un objeto de arte, *Minotaure* no entremezclaba fotografías de mataderos, Movietone Follies o dedos enormes entre sus Picassos, Dalís o Massons reproducidos con profusión. Después de dedicar su segundo número al equipo de Dakar-Djibouti para un informe bellamente ilustrado sobre sus investigaciones africanas (Griaule 1934b), *Minotaure* no reservó posteriormente ningún lugar importante para las evidencias etnográficas. Los artefactos de la alteridad fueron reemplazados generalmente por la categoría de Breton de lo surreal, ubicado en el inconsciente mítico o psicoanalítico, y cooptado con demasiada facilidad por las nociones románticas del genio o la inspiración. El artefacto cultural concreto ya no fue requerido para desempeñar un papel perturbador o de iluminación artística. El arte moderno y la etnografía han surgido

como posiciones plenamente distintas, en comunicación, sin duda, pero a la distancia.

Me he detenido en *Documents* porque ejemplifica con inusual claridad las áreas principales de convergencia entre la etnografía y el surrealismo durante la década de 1920 y porque muchos de sus colaboradores se convirtieron en trabajadores de campo y organizadores de museos. *Documents* revela también, en su actitud documental subversiva, casi anárquica, un horizonte epistemológico para los estudios culturales del siglo XX. Si *Documents* fue, como recuerda Leiris, "imposible", sería precipitado desecharlo como una aberración, una creación personal del "imposible" Georges Bataille (Leiris 1963). Atrajo la atención de demasiados investigadores y artistas serios, como para relegarla como meramente autocomplaciente o nihilista. Más bien ejemplificó una sensibilidad extremada (más característica de la tradición etnográfica francesa de lo que a menudo se reconoce) hacia el carácter predeterminado de lo que Mauss llamó los "hechos sociales totales" (1924:76-77). La realidad, después de la surrealista década de 1920, ya nunca podía ser vista de nuevo como simple o continua, descriptible empíricamente o mediante la inducción. Fue Mauss quien mejor ejemplificó la actitud subyacente cuando observó, como le gustaba hacerlo: "La etnología es como el océano. Todo lo que usted necesita es arrojar la red, cualquier clase de red; después usted entra en el océano y la mece, y puede estar seguro de capturar alguna clase de pez" (Fortes 1973:284).

En el Museo del Hombre

La historia de la etnografía francesa entre las dos guerras mundiales puede narrarse como un relato sobre dos museos. El antiguo museo Trocadéro y el nuevo Musée de l'Homme ejercieron influencias significativas, a la vez prácticas e ideológicas, en el curso de las investigaciones y la comprensión de sus resultados. Si el "Troca" de la década de 1920, con sus mal rotulados y mal clasificados objetos de arte, guardaba correspondencia con la estética del surrealismo etnográfico, el completamente moderno Palais de Chaillot encarnaba el naciente paradigma académico del humanismo etnográfico. Los beneficios científicos representados por el Musée de l'Homme eran considerables. Proporcionaba las necesarias facilidades técnicas y el delineamiento igualmente

necesario de un campo de estudios, el "humano", en todas sus manifestaciones físicas, arqueológicas y etnográficas. La coalescencia de un paradigma de investigación crea la posibilidad de una acumulación de conocimiento, y de este modo el fenómeno del progreso académico. Lo que se reconoce con menos frecuencia, en las ciencias humanas por lo menos, es que la consolidación de cualquier paradigma depende de excluir o relegar al estado de "arte" a esos elementos de la cambiante disciplina que ponen en duda las credenciales de la disciplina misma, esas prácticas de investigación que, como *Documents,* actúan en los límites del desorden.

Antes de 1930 el Trocadéro era un revoltijo de cosas exóticas. Sus ordenamientos enfatizaban el "color local" o la evocación de ambientes remotos: maniquíes vestidos, panoplias, dioramas, ejemplares en masa. Un periodista podía escribir que una visita era como "un voyage en pleine barbarie" (Diaz 1985:378). Puesto que la colección carecía de una visión científica y pedagógica puesta al día, su desorden hacía del museo un lugar donde uno podía ir para encontrar curiosidades y objetos fetichizados. Fue ahí donde Picasso, hacia 1908, comenzó a hacer un estudio serio de *l'art nègre.*

> Cuando fui por primera vez, por insistencia de Derain, al Museo Trocadéro, el olor de la humedad y la podredumbre atacaron mi garganta. Esto me deprimió tanto que quise salir rápidamente, pero me quedé y estudié (Gilot 1964:266).

"Le Troca" era una curiosa estructura bizantino-morisca, sin calefacción, sin luz. Su falta de contextualización científica coherente alentaba la apreciación de sus objetos como obras de arte sueltas antes que como artefactos culturales. Después de la Primera Guerra Mundial, a medida que el entusiasmo por las cosas primitivas florecía, el escandaloso museo se convirtió temporariamente en un museo de "arte".

A medida que avanzaban las mejoras de Rivière a comienzo de los años treinta, el museo comenzó a presentar diversas exhibiciones de arte africano, oceánico y esquimal. La muestra de objetos reunidos por la expedición Dakar-Djibouti caería en gran parte en esa categoría. Un grupo devoto de voluntarios (futuros etnógrafos como Denise Paulme y damas a la moda del distrito decimosexto, aficionados a lo exótico) ayudaron con las renovaciones. El museo se estaba volviendo chic. En la inauguración de

un nuevo salón de exhibiciones de Oceanía los modelos de las grandes casas de moda parisinas desfilaron con vestuarios exóticos y seductores. La misión Dakar-Djibouti reunió sus fondos, más allá del gobierno y de las subvenciones de la Fundación Rockefeller, de protectores privados de las artes (entre ellos el rico protosurrealista autor de *Impressions d'Afrique,* Raymond Roussel). Antes de la partida del equipo de Griaule para un reconocimiento de veinte meses, Rivière y el Cirque d'Hiver organizaron una función de gala para reunir fondos, un encuentro boxístico con intervención del campeón peso pluma "africano" Al Brown al que asistió *le tout Paris* en indumentaria de noche. Según la leyenda el campeón hizo boxeo de sombra con Marcel Mauss, una leyenda no enteramente improbable (el gran estudioso era un buen atleta y un practicante del *savate*).[6]

Estas anécdotas dan una sensación del ambiente extracientífico del Trocadéro hacia 1930. El museo estaba en la cresta de la ola del entusiasmo por *l'art nègre*.[7] Durante la década de 1920 el término *nègre* podía comprender el jazz norteamericano moderno, las máscaras tribales africanas, el ritual vudú, la escultura de Oceanía e incluso los artefactos precolombinos. Había alcanzado las proporciones de lo que Edward Said llamó un "orientalismo", una representación colectiva anudada en un haz que figura un mundo exótico, geográfica e históricamente vago, pero simbólicamente agudo (1978a).[8] Si la noción del "fetiche" africano tenía algún significado en la década de 1920, no describía un modo de creencia africana sino más bien el modo en que los aficionados europeos consumían artefactos exóticos. Una máscara, una estatua o cualquier girón de cultura negra podía convocar efectivamente un mundo completo de sueños y posibilidades, apasionadas, rítmicas, concretas, místicas, desencadenadas: un "Africa".

Hacia la época de la misión Dakar-Djibouti este interés por Africa se había convertido en un *exotismo* plenamente desarrollado. El público y los museos ansiaban más que una mercancía estética, y fue en este clima que la Legislatura francesa fue convencida de aprobar una ley especial autorizando una expedición cuya principal tarea oficial era enriquecer las colecciones de la nación. La misión Dakar-Djibouti satisfizo la demanda; regresó con datos que podían ser contados y presentados (Jamin 1982a).[9]

Los etnógrafos partieron en 1931 con una estética estructurada en su mente, una visión de Africa, y cierta concepción (esencialmente fetichista) de "cómo ésta" podía ser reunida y represen-

tada. No se dispusieron, a la manera de los trabajadores de campo ingleses y norteamericanos de la época, a experimentar e interpretar totalidades culturales discretas. El rapport del trabajo de campo en la reseña de Leiris (1934) surge como poco más que una fantasía romántica; y en el informe de Griaule (1933) la etnografía es retratada como un proceso cargado de *role playing* y manipulación, en el que el poder está centralmente comprometido (véase capítulos 2 y 6). Incluso en la obra tardía de Griaule y sus colaboradores, que mira mucho más allá de la colección de museo que dominó la misión inicial, se hace poco por presentar una versión unificada de una realidad africana (Griaule insistía fuertemente en una investigación de grupo de perspectivas múltiples) libre de las lagunas y discontinuidades de una presentación documental, exegética.

El proceso de investigación que empezó con la misión Dakar-Djibouti ha producido una de las descripciones más completas de un grupo tribal (los dogon y sus vecinos) que se haya registrado en alguna parte. Sin embargo, como se quejó Mary Douglas (1967), el cuadro está curiosamente sesgado. No podemos captar nunca, por ejemplo, cómo se toman realmente las decisiones políticas circunstanciales.[10] Hay una insistencia exagerada en teorías nativas elaboradamente llenas de referencias cruzadas sobre las formas en que son o deberían ser las cosas: una concepción mítica del orden cósmico que aspira a abarcar todo gesto o detalle del mundo profano. La extraordinaria belleza y el poder conceptual de la sabiduría dogon, conocida en su plenitud sólo por un pequeño grupo de ancianos, nunca satisface la irritante pregunta: ¿cómo son realmente los dogon? La tradición de Griaule ofrece un conjunto de documentos escrupulosamente explicados, el más importante de los cuales, el mito cosmogónico, está compuesto de modo manifiesto por los dogon. Escaso esfuerzo se ha invertido en una concepción naturalista a la manera, por ejemplo, de los *Argonautas* de Malinowski; en verdad, a la zaga de la fragmentación surrealista, ¿que objeto tendría?

Si la misión Dakar-Djibouti regresó con considerables cantidades de "arte" para exponer en el Trocadéro, sus objetos encontraron su hogar permanente en un museo más bien diferente. Al mismo tiempo que Rivière completara sus restauraciones en 1934, Rivet anunció la aprobación de un grandioso nuevo plan. La antigua estructura bizantina había de ser demolida para abrir paso a una construcción de sueño que sublimaría el cosmopolitismo anárquico de la década de 1920 en una unidad monumental:

la "humanidad". El Musée de l'Homme, un nombre que sólo recientemente se ha vuelto irónico en formas múltiples, fue a mediados de la década de 1930 un ideal admirable, de significación científica y política a la vez. La nueva institución combinaba bajo un mismo techo los laboratorios técnicos del Musée d'Histoire Naturelle y el Institut d'Ethnologie, alojado antes en la Sorbona. El museo reunía una imagen liberal y sintética del "hombre", una visión concebida por Rivet, que entretejía en un poderoso conjunto simbólico muchas de las hebras ideológicas que he estado siguiendo. Rivet había reunido un talentoso grupo de etnólogos, incluidos Métraux, Leroi-Gourhan, Leenhardt, Griaule, Leiris, Schaeffner, Dieterlen, Paulme, Louis Dumont y Jacques Soustelle. El aportó el apoyo institucional que, junto con las enseñanzas de Mauss, formó un centro para una tradición naciente de trabajo de campo. Para la mayoría de estos investigadores la conexión entre el arte y la etnografía fue crucial.

La variedad de humanismo de Mauss y Rivet contemplaba una expansión y una apertura de las concepciones locales de la naturaleza humana. Ninguna época o ninguna cultura podía pretender encarnar la humanidad expuesta en el Musée de l'Homme. La especie en su totalidad estaría representada ahí, comenzando por la evolución biológica, recorriendo los restos arqueológicos de civilizaciones tempranas, y finalizando con una serie completa de alternativas culturales actuales. Las diferentes razas y culturas del planeta se presentarían sucesivamente, dispuestas en galerías organizadas sintéticamente de un lado, analíticamente del otro. El *homme total* de Mauss sería reunido por primera vez para enseñanza del público. También para instrucción de los científicos el Musée de l'Homme contenía extensos laboratorios de investigación y colecciones de estudio. Menos del 10% de su colección total se exponía en un momento dado (véase Rivière 1968, 1979; Rivet 1948: 110-118).

La boda de la ciencia y la educación pública dentro de un humanismo progresista se adaptaba perfectamente a la visión del mundo de Rivet. Era un socialista con una visión, y con las conexiones políticas y sociales necesarias para realizarla. El Musée de l'Homme fue concebido como parte de la Exhibición Internacional de 1937, un símbolo de los ideales del Frente Popular. Rivet, cuya especialidad era la historia y la prehistoria norteamericanas, tendía a ver a la humanidad en un marco evolutivo difusionista, destacando el desarrollo biocultural de largo plazo y la reconstrucción de las secuencias históricas a través de la reco-

lección extensiva y la comparación de rasgos. En un artículo temprano sobre el método, aparecido en *Documents,* anunció los temas subyacentes de su museo soñado (Rivet 1929). En el estudio del hombre, escribe, los límites entre la etnografía, la arqueología y la prehistoria son "absolutamente artificiales". (En una versión posterior agregaría la antropología física a la mezcla.) Igualmente artificiales son las clasificaciones de las realidades humanas de acuerdo con las divisiones de la geografía política. "La humanidad es un todo indivisible, en el espacio y en el tiempo." "La ciencia del hombre" ya no necesita ser subdividida arbitrariamente. "Es tiempo ya de romper las barreras. Y esto es lo que el Musée de l'Homme ha intentado hacer" (Rivet 1948:113). El mensaje político para 1937 era claro.

El Musée de l'Homme ofreció un ambiente liberal y productivo para el desarrollo de la ciencia etnográfica francesa. Los valores que lo guiaban eran cosmopolitas, progresistas y democráticos; una de las primeras células de la Resistencia se formó dentro de sus muros en 1940 (Blumenson 1977). El museo alentaba el entendimiento internacional y los valores globales, una orientación que seguiría después de la Segunda Guerra Mundial con la participación de Rivière, Rivet, Griaule, Leiris, Métraux y otros etnólogos en la UNESCO.[11] La suya era una tradición cosmopolita que seguía siendo congruente, en importantes aspectos, con el surrealismo etnográfico de la década de 1920. Debe recordarse que el surrealismo había sido un fenómeno genuinamente internacional con ramas en todos los continentes. Buscaba menos la articulación de las diferencias culturales que de las diferencias humanas. Lo mismo puede decirse en general de la etnografía francesa.[12] Pero el Musée de l'Homme no adoptó la actitud corrosiva y desfamiliarizante del surrealismo temprano hacia la realidad cultural. El objetivo de la ciencia era más bien coleccionar artefactos y datos etnográficos y presentarlos en contextos reconstituidos, fácilmente interpretables. Esto entrañaba tanto pérdidas como ganancias. Es posible por cierto imaginar una crítica etnográfica surrealista al Museo del Hombre que apuntara tentativamente a la forma —o más bien a la actividad— de un humanismo más flexible y menos autoritario.

Las esculturas africanas del Musée de l'Homme se expusieron regionalmente junto con objetos relacionados, con su significación funcionalmente interpretada. No encontraron un lugar junto a los Picassos del Musée d'Art Moderne, ubicado a unas pocas calles de distancia. Como hemos visto, los nacientes dominios del

arte y la etnología moderna eran más diferenciados en 1937 que una década antes.[13] No es mero capricho cuestionar estas clasificaciones en apariencia naturales. Lo que está en cuestión es la pérdida del juego perturbador y creativo de categorías y diferencias humanas, una actividad que no meramente presenta y comprende la diversidad de órdenes culturales, sino que de modo abierto espera, permite y en verdad desea su propia desorientación.

Tal actividad se pierde en la consolidación y exhibición de un conocimiento etnológico estable. En la década de 1920 el conocimiento blandido por una etnografía más joven aliada con el surrealismo era más excéntrico, informe, deseoso de dislocar los órdenes de su propia cultura: la cultura que creó grandes museos de ciencia etnográfica y arte moderno.

El Musée de l'Homme abrió sus puertas al público en junio de 1938. Durante el verano anterior Bataille, Leiris, Roger Caillois y una colección dispersa de intelectuales de vanguardia (algunos de ellos alumnos de Mauss) que se llamaban a sí mismos Collège de Sociologie habían creado una curiosa alternativa. Mientras que el nombre sugiere la tradición de Durkheim, el interés renovado del grupo en el *Année Sociologique* implicó un considerable grado de reinvención. Su giro hacia la sociología (menos diferenciada de la etnología que en Inglaterra y Estados Unidos) señaló un rechazo de lo que ellos veían como una identificación exagerada del surrealismo con la literatura y el arte, su excesivo subjetivismo y su preocupación por la escritura automática, la experiencia individual del sueño y la psicología profunda. El Collège de Sociologie —que reunió durante dos años en el salón comedor de un café del Barrio Latino, entonces en liquidación por disensos internos y el estallido de la guerra— fue un intento de reintegrar el rigor con la experiencia personal en el estudio de los procesos culturales. Como el autor de *Las formas elementales de la vida religiosa,* los fundadores del Collège se hallaban interesados por esos momentos rituales en que las experiencias ajenas al fluir normal de la existencia pueden encontrar una expresión colectiva, momentos en que el orden cultural es a la vez transgredido y rejuvenecido. Adoptaron el concepto durkheimiano de lo sagrado para circunscribir este dominio recreativo.

Si Durkheim descubrió las raíces de la solidaridad social en ejemplos etnográficos desplazados tales como la "efervescencia colectiva" de los ritos aborígenes, Bataille contemplaba expre-

siones colectivas de transgresión y exceso en el París contemporáneo. Estaba obsesionado por el poder del sacrificio y por la plaza de la Concordia, que esperaba reclamar como un sitio para actos rituales organizados por el Collège. Caillois, más moderado, estaba dedicado a las investigaciones que dieron como resultado *L'homme et le sacré* (1939). Disertó ante el Collège sobre "la fête", un recorrido por las culturas del mundo, recurriendo a sus maestros Mauss, Georges Dumézil y Marcel Granet, como también a los etnógrafos A.P. Elkin, Daryll Forde y Maurice Leenhardt. El *sacré* diversificado de Caillois incluía expresiones rituales del caos primordial, excesos, cosmogonía, fertilidad, libertinaje, incesto, sacrilegio y parodias de todas clases. Mientras compartían el interés de Durkheim por la constitución del orden colectivo, los miembros del Collège de Sociologie tendieron a concentrarse en los procesos regenerativos del desorden y las necesarias irrupciones de lo sagrado en la vida cotidiana. Desde este punto de vista las actividades críticas subversivas de la vanguardia podían ser vistas como esenciales para la vida de la sociedad; la posición circunscripta del "arte" en la cultura moderna podía trascenderse, por lo menos programáticamente.

Es difícil generalizar acerca del Collège, un cuerpo de vida tan corta y de miembros tan idiosincrásicos. Leiris, por ejemplo, no estaba preocupado por los ritos colectivos, sino más bien por los momentos autobiográficos en que la articulación del sujeto y la sociedad puede llevarse a la conciencia. Con este fin cultivaba una especie de torpeza metódica, una permanente incapacidad de ajuste. Su propia contribución principal al Collège (antes de renunciar a causa de escrúpulos acerca de los flojos estándares de prueba y el peligro de fundar una camarilla) fue un ensayo titulado "Lo Sagrado en la Vida Cotidiana" (1938b). En este texto, un puente entre la etnografía y el autorretrato, Leiris esbozó muchos de los tópicos que posteriormente desarrolló en *La règle du jeu* (1948-1976). Objetos de inusual atracción (el revólver de su padre), zonas peligrosas (la pista de carreras), sitios tabú (el dormitorio de los padres), lugares secretos (el W.C.), palabras y frases con una resonancia mágica especial; estos objetos evocarían "esa actitud ambigua vinculada con algo a la vez atractivo y peligroso, prestigioso y rechazado, esa mezcla de respeto, deseo y terror que puede ser tomada como la marca psicológica de lo sagrado" (Leiris 1938b:60).

En *L'Afrique Fantôme* (1934) Leiris cuestionó agudamente

ciertas distinciones científicas entre las prácticas "objetivas" y "subjetivas". ¿Por qué, se preguntaba, mis propias reacciones (mis sueños, respuestas corporales, etc.) no son partes importantes de los "datos" producidos por el trabajo de campo? En el Collège de Sociologie vislumbró la posibilidad de una especie de etnografía, analíticamente rigurosa *y* poética, enfocada no en el otro sino en el sujeto, su sistema peculiar de símbolos, rituales y topografías sociales. Se haría la excepción para iluminar la regla sin confirmarla. Construyendo sobre la obra de Robert Hertz, Leiris y sus colegas cultivaron un sentido *gauche,* o izquierdista, de lo sagrado. En el caso de Leiris esta actitud generó un trabajo permanente de autorretrato, un desmañado y siempre imperfecto proceso de socialización cuyo título, *La règle du jeu* expresaría la ambigua dualidad del orden que el Collège procuraba investigar. Desde fines de la década de 1930 en adelante, sin embargo, Leiris mantuvo sus trabajos literarios y etnográficos rigurosamente separados. Su provocativo diario de campo, *L'Afrique Fantôme,* queda como un ejemplo aislado de etnografía surrealista (véase capítulo 6).[14]

El Collège de Sociologie fue frecuentado por un público diverso que incluía a Jean Wahl, Pierre Klossowski, Alexandre Kojève, Jean Paulhan, Jules Monnerot y Walter Benjamin. Durante mucho tiempo tema de leyenda e información errónea, el Collège puede ser discutido ahora con cierta confianza gracias a los trabajos de Denis Hollier (1979), quien reunió virtualmente todos los vestigios documentales sobrevivientes de su existencia.[15] El cuadro es complejo y en muchos aspectos aún misterioso; es suficiente enumerar aquí las preocupaciones del Collège consonantes con lo que he estado llamando el surrealismo etnográfico, preocupaciones que todavía ocupan apenas los márgenes de las ciencias humanas.

Los miembros del Collège lucharon de un modo ejemplar contra la oposición del conocimiento individual y social (Duvignaud 1979:91). Aunque ellos nunca resolvieron con éxito la tensión entre el rigor científico y los reclamos del activismo, resistieron no obstante cualquier compromiso fácil con un lado o el otro. El Collège vislumbró una crítica "etnología de lo cotidiano", como lo expresaba Jean Jamin, capaz de reaccionar simultáneamente en la sociedad y en un grupo de investigadores activistas constituidos como una especie de vanguardia o cuerpo iniciático. Según el resumen de Jamin:

> Las nociones de distanciamiento, exotismo, representación del otro y diferencia son flexionadas, reelaboradas, reajustadas como una función de criterios que ya no son geográficos o culturales sino de naturaleza metodológica e incluso epistemológica: volver extraño lo que parece familiar; estudiar los rituales y sitios sagrados de las instituciones contemporáneas con la atención minuciosa de un etnógrafo "exótico", y usando sus métodos; llegar a ser observadores que observan a esos otros, que son nosotros mismos; y en el límite, este otro que es uno mismo... La irrupción del sociólogo en el campo de su investigación, el interés dedicado a su experiencia, probablemente constituye el aspecto más original del Collège (1980: 16).

El Collège de Sociologie, en su concepción de una ciencia de vanguardia, activista, en su esfuerzo para romper el venero de lo profano, en su izquierdismo, y en sus ambiciones a veces grandiosas, fue la emanación tardía de la surrealista década de 1920. Ofrece un ejemplo particularmente vívido de esa dimensión del surrealismo que luchó contra una corriente del arte y la ciencia modernos para desplegar una crítica cultural plenamente etnográfica.

Si el Collège fue inestable, ad hoc, y de aficionados, el Musée de l'Homme ostentaba todas las marcas de una enseñanza oficialmente sancionada, científica, monumental. En un informe ambivalente sobre la apertura de la institución donde sería empleado durante las tres décadas siguientes, Leiris se detuvo en la paradoja de un museo dedicado a las artes de la vida. El peligro, escribía, era que "en el servicio de esas dos abstracciones llamadas Arte y Ciencia, todo lo que es fermentación viviente" sería "sistemáticamente excluido". Al tiempo que ensalzaba los objetivos humanistas y progresistas de la nueva museología etnográfica, Leiris se permitía una pesarosa mirada retrospectiva al antiguo museo Trocadéro, con su ambiente distinto y un "cierto aire familiar (que carecía de rigidez didáctica)" (1938a:344).

En el alto parapeto del Musée de l'Homme, en letras de oro, están grabadas las palabras de Paul Valéry (mientras que debajo está la estatua de un hombre musculoso dominando un búfalo):

> Todo hombre crea sin saberlo, igual que respira. Pero el artista es consciente de sí mismo creando. Su acto compromete todo su ser. Su bienamado dolor lo fortifica.

El arte, ahora una esencia universal, se expone y se aprueba mediante un buen sentido idealista y confiado. Una versión particular de la autenticidad humana, que comprende una interioridad personal y una agonía romántica, se proyecta sobre el resto del planeta. Todas las personas crean, aman, trabajan, profesan un culto. Se confirma así una "humanidad" estable, completa.[16] Semejante totalidad presupone una omisión, la fuente excluida de la proyección. Lo que no se expuso en el Musée de l'Homme era el Occidente moderno, su arte, instituciones y técnicas. De tal modo los órdenes de Occidente estaban presentes en todas partes en el Musée de l'Homme, excepto en exhibición. Se perdía una importante influencia en los bien clasificados salones, porque el museo alentaba la contemplación de la humanidad como una totalidad, vista, por así decir, a la distancia, de modo frío, con tolerancia. La identidad de Occidente y su "humanismo" nunca se exhibió ni analizó, nunca estuvo abiertamente en discusión.

Hablar del "hombre" y lo "humano" es correr el riesgo de reducir diferencias contingentes a un sistema de esencias universales. Más aún, la autoridad que se arroga el humanista queda con demasiada frecuencia sin ser cuestionada. Como diría Maurice Merleau-Ponty: "En sus propios ojos, el humanismo occidental es el amor a la humanidad, pero para otros es meramente la costumbre e institución de un grupo de hombres, su contraseña, y a veces su grito de batalla" (1947: 182). Los problemas asociados con una visión humanista (o antropológica) se han vuelto últimamente demasiado evidentes. Las voces del Tercer Mundo cuestionan el derecho de cualquier tradición intelectual a construir un museo de la humanidad (véase, por ejemplo, Adotevi 1972-73); y en Francia los críticos culturales radicales han anunciado con ecuanimidad la muerte del hombre. No puedo detenerme aquí en las ambigüedades de tales análisis del Occidente humanista y sus discursos globales (véase capítulo 11). Habría que tener cautela, en todo caso, en cuanto a abandonar demasiado rápidamente la visión de un Mauss o de un Rivet, un humanismo que aún ofrece bases para la resistencia a la opresión y un necesario consejo de tolerancia, comprensión y piedad.

Cultura / collage

Destacar, como lo he hecho, la naturaleza paradójica del conocimiento etnográfico no es abandonar necesariamente el supues-

to de la conectividad humana, aunque significa cuestionar cualquier base estable o esencial de la similitud humana. No es necesario ver el humanismo antropológico y el surrealismo etnográfico como mutuamente excluyentes; se los comprende mejor quizá como antinomias establecidas dentro de un dilema histórico y cultural transitorio. Para presentar el contraste esquemáticamente, el humanismo antropológico empieza con lo diferente, y lo vuelve comprensible al denominar, clasificar, describir, interpretar. Lo familiariza. Una práctica etnográfica surrealista, por contraste, ataca lo familiar, provocando la irrupción de la alteridad, lo inesperado. Las dos actitudes se presuponen recíprocamente; ambas son elementos dentro de un proceso complejo que genera significados culturales generales, definiciones del sujeto y del otro. Este proceso —un permanente juego irónico de similitud y diferencia, lo familiar y lo extraño, el aquí y el allá—, es, según he sostenido, característico de la modernidad global.

Al explorar este dilema me he detenido en la práctica del surrealismo etnográfico, prestando menos atención a su recíproco, la etnografía surrealista. Permítanme ofrecer unas pocas hipótesis referentes a este último. No hay ejemplos puros, excepto quizá la obra de Leiris *L'Afrique Fantôme;* pero me gustaría sugerir que los procedimientos surrealistas están siempre presentes en las obras etnográficas, aunque pocas veces con reconocimiento explícito. (Por ejemplo véase el apéndice de este capítulo.) He observado algunos de estos procedimientos en el enfoque documental de Griaule. Más generalmente el mecanismo del collage puede servir como un paradigma útil. En todos los cursos introductorios de antropología, y en la mayor parte de las etnografías, se producen momentos en que las distintas realidades culturales son arrancadas de sus contextos y forzadas a una chirriante proximidad. Por ejemplo, en las Islas Trobriand de Malinowski la conducta que rotulamos economía o comercio se identifica con la magia y el mito de las canoas. Valores de cambio rituales, los *vaygu'a* (collares de concha) se yuxtaponen a las joyas de la corona inglesa. Incluso el introducir un sistema de parentesco extraño en el dominio conceptual del matrimonio occidental es provocar un efecto de desfamiliarización; pero es esencial distinguir este momento de yuxtaposición metonímica de su secuela normal, un movimiento de comparación metafórica en el que se elaboran bases consistentes para la similitud y la diferencia.

El momento surrealista en la etnografía es ese momento en el

que la posibilidad de la comparación existe en tensión no mediada con la pura incongruencia. Este momento se produce y atenúa repetidamente en el proceso de la comprensión etnográfica. Pero ver esta actividad en términos de collage es mantener a la vista el momento surrealista, la espantosa copresencia en la mesa de disección de Lautréamont. El collage trae al trabajo (aquí el texto etnográfico) elementos que proclaman continuamente su condición extraña respecto del contexto de presentación. Estos elementos —como un recorte de periódico o una pluma— se marcan como reales, como coleccionados, antes que como inventados por el artista escritor. Los procedimientos de (a) recorte y (b) montaje, son por supuesto básicos para cualquier mensaje semiótico; aquí *son* el mensaje. Los cortes y suturas del proceso de investigación quedan visibles; no hay aquí atenuación o mezcla de los datos descarnados en una representación homogénea. Escribir etnografías con el modelo del collage sería evitar el retrato de culturas como totalidades orgánicas o como mundos unificados, realistas, sujetos a un discurso explicativo continuo. (El *Naven* de Gregory Bateson es un ejemplo temprano e inclasificable, en su género, de lo que estoy sugiriendo aquí. Sobre el *Naven* como un experimento de escritura etnográfica véase Marcus 1980:509 y 1985.) La etnografía como collage dejaría manifiestos los procedimientos constructivistas del conocimiento etnográfico; sería un montaje que contiene voces distintas de la del etnógrafo, así como ejemplos de evidencias "encontradas", datos no totalmente integrados dentro de la interpretación que gobierna el trabajo. Finalmente no dejaría de ilustrar esos elementos de la cultura extraña que de retorno hacen incomprensible la propia cultura del investigador.

Los elementos surrealistas de la etnografía moderna suelen no ser reconocidos por una ciencia que se ve dedicada a la reducción de incongruencias antes que, simultáneamente, a su producción. ¿Pero no es todo etnógrafo algo surrealista, un reinventor y mezclador de realidades? La etnografía, la ciencia del riesgo cultural, presupone un constante deseo de ser sorprendido, de deshacer síntesis interpretativas y de valorar —cuando cuadra— a un otro no clasificado y no perseguido.

El surrealismo etnográfico y la etnografía surrealista son construcciones utópicas; parodian y recombinan definiciones institucionales del arte y la ciencia. Pensar en el surrealismo como etnografía es cuestionar el papel central del "artista" creativo, el genio-shamán que descubre realidades más profundas en el dominio psí-

quico de los sueños, los mitos, las alucinaciones, la escritura automática. Este papel es más bien diferente al del analista cultural, interesado en hacer y deshacer los códigos y convenciones comunes. El surrealismo unido a la etnografía recupera su temprana vocación como política de crítica cultural, una vocación perdida en los desarrollos posteriores (Max Ernst dedicando sus energías a diseñar una doble cama onírica para Nelson y Happy Rockefeller, la producción general del "arte" para el "mundo del arte").

La etnografía combinada con el surrealismo ya no puede ser vista como la dimensión empírica y descriptiva, de la antropología, una ciencia general de lo humano. Tampoco es la interpretación de las culturas, porque el planeta no puede ser visto como si estuviera dividido en modos de vida distintos, textualizados. La etnografía penetrada de surrealismo surge como la teoría y la práctica de la yuxtaposición. Estudia y forma parte de la invención e interrupción de totalidades significativas en obras de importación-exportación cultural.

Dos ejemplos finales (parábolas) de yuxtaposición e invención en el moderno sistema mundial: ambos requieren una actitud etnográfica surrealista. El primero es quizá demasiado familiar. Hacia 1905 Picasso adquiere una máscara del Africa Occidental. Es hermosa, todo planos y cilindros. Descubre el cubismo. (Otras versiones de la historia sitúan la epifanía en el antiguo "Troca".) Mucha tinta ha corrido tratando de explicar el papel de la escultura africana en la aparición del cubismo. ¿Ante todo, reconoció Picasso una afinidad formal? ¿Fue *l'art nègre* esencialmente "razonable" como lo señaló una vez? ¿O fue movido —como lo confesó mucho después— por una "magia" cuasi religiosa sentida en el arte africano? El debate continúa (véase Rubin 1984b: 268-336; Foster 1985: 181-208). Cualesquiera sean las inspiraciones y afinidades que puedan construirse retrospectivamente por y para Picasso parece claro que los objetos exóticos que coleccionó eran herramientas aptas para realizar tareas específicas; los ojos cilíndricos proyectados de una máscara grebo, por ejemplo, que sugieren el agujero acústico de una guitarra metálica. Una solución cubista para varios problemas de composición habría surgido sin duda sin las máscaras; pero el hecho de que Picasso, Derain y otros hayan advertido y apreciado los artefactos africanos en este momento histórico es significativo. Algo nuevo estaba ocurriendo en presencia de algo exótico. Es un proceso común; por ejemplo, la casa de Monet en Giverny rebosaba de grabados japoneses. Hacia 1920, cuando *l'art nègre* estaba en boga, se patrocinó una

encuesta sobre el tema. Picasso respondió con una humorada famosa: "*L'art nègre*? Connais pas!" En verdad tenía poco interés en Africa per se. No había habido nada esencialmente *nègre* en las máscaras que encontró poderosas e instructivas quince años antes. Le habían venido bien para marcar una diferencia.

Mi segundo ejemplo viene de las Islas Trobriand. Tiene lugar en la clásica película hecha por Jerry Leach y Gary Kildea en colaboración con un movimiento político local trobriandés: *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism.* El juego de caballeros, traído por misioneros británicos por la época en que Malinowski ocupaba la escena, había sido adoptado y renovado. Ahora es guerra lúdica, exhibición sexual extravagante, competencia y alianza política, parodia. Se ha urdido algo sorprendente con elementos de la tradición, sobre la base del juego de los misioneros "convertido en basura", trabajando con símbolos tomados de la ocupación militar de las islas durante la Segunda Guerra Mundial. El filme nos lleva a un revuelo escénico de cuerpos pintados, emplumados, pelotas y palos. En el medio de todo está sentado el árbitro en una silla, influyendo calmosamente en el juego mediante encantamientos mágicos. Está mascando nueces de betel, que reparte sacándolas de una reserva que sostiene sobre su regazo. Es un bolso Adidas de brillante plástico azul. Es hermoso.

Quizás una familiarización con el surrealismo etnográfico nos pueda ayudar a ver el plástico Adidas azul como parte de la misma especie de proceso cultural inventivo que las máscaras de aspecto africano que aparecieron repentinamente en 1907 atadas a los cuerpos rosados de las *Demoiselles d'Avignon.*

Datos dadaístas-Un *Addendum*

Uno era libre de ir y pararse sobre la sombra de otro hombre.

Extraído de *Headhunters about Themselves: An Ethnographic Report from Irian Jaya. Indonesia,* de J.H.M.C. Boelaars, La Haya: Martinus Nijoff, 1981, págs 67-69.

La siguiente es una lista de notas sobre las diversas partes del cuerpo humano:

1. Se prestaba atención al cabello, *muku-rumb,* cuando alguien estaba enfermo y durante la ceremonia de iniciación de los niños. En ambos casos se afeitaba el cabello, pero en el último caso se lo reemplazaba por ornamentos. Se usaba el cabello de una cabeza capturada para decorar lanzas y hacer fajas de la cintura, *qowa,* para los grandes cazadores de cabezas.

2. El rostro se podía pintar para celebraciones. Usaban un patrón de mariposa, *rur-dokák.* Al pintar con colores brillantes alrededor de los ojos, éstos parecían como puntos negros en las alas de una mariposa.

3. Los ojos, *kind,* pueden representar una persona tal como se destaca en el dicho: "La boda sagu ha de darse bajo los ojos del sol, *tapaq-kind-kan*".

4. El oído se asocia al uso del cerebro. Una persona estúpida es una persona sin oídos, *mono-ain-mbék.* La expresión *mono-koame,* hay un oído, significa, "nosotros también somos capaces de pensar".

5. La nariz, *tamangk,* se adornaba especialmente con piezas de un caparazón y garras de pájaros. *Tamangk qana,* nariz dura, es un rostro sombrío y resuelto.

6. La boca, *mèm,* se asocia siempre con la comida. *Mem rènggèmbak,* boca grande, no se refiere a una persona impúdica sino a un glotón. La boca tiene una función especial en la costumbre de tomar una bocanada y rociar el rostro de una persona que se encuentra inconsciente. Los gestos de sacar la lengua o escupir en el suelo ante los pies de alguien son insultos que llevan a peleas. Se dice también que la lengua es un manjar exquisito (como la yema del pulgar) para los caníbales.

7. Encogerse de hombros no era una expresión de ignorancia sino de temor. En presencia de hombres las mujeres podían estar juntas con los hombros inclinados como señal de decencia, pero los hombres sabían más. Decían "Si estuvieran a solas con un hombre, les gustaría mucho tener una relación sexual".

8. Frotarse el mentón o la nariz, como entre los asmat, no era una costumbre jaqaj de saludo. Solían chocar la mano derecha con la izquierda del otro, el cual apretaba entonces los dedos del primero. Los hombres se besan entre sí pero no besan a una mujer, ni siquiera a sus propias esposas. Las mujeres habitualmente no se besan entre sí.

9. La respiración se asocia a la noción del espíritu. Respirar demuestra que aún se está vivo.

10. Las mujeres se adornan la parte superior de los brazos y el

sitio entre los senos con escarificaciones. Las niñas sufrían alegremente cualquier dolor para tener estas marcas. Los hombres están muy interesados en los pechos, *abur*, y en el tamaño de los genitales femeninos, *jo*. Las mujeres a su vez chismean acerca de los vientres, *kandöm*, y los anos, *mo*, de los hombres. Estas partes del cuerpo siempre aparecían en mi lista de insultos.

11. No se permitía a los niños tocar por dentro los muslos de sus madres. El "lado de adentro de los muslos de su esposa" fue el lugar donde el ancestro *kapaqait* tomó las semillas para plantar hortalizas. El vello púbico de las mujeres y las fibras de sus bandas perineales se fumaban en la pipa de la paz. Decían que el himen debía permanecer intacto hasta después de la primera menstruación. El esperma y la orina podían usarse como medicina. El mito de *Ujoqot* relata cómo él creó un ser humano untando un coco con esperma.

12. El ano, *mo*, tenía una cubierta especial, una cola, *èk*, de fibras. Siempre que un hombre estaba enfermo, preguntaba si estaba acostado decentemente. Tocar el ano de un hombre era un llamado a su fuerza o un grave insulto. Despedir gases significaba que uno había comido demasiado. Si ocurría en presencia de hombres solamente no importaba, pero si era en presencia de mujeres, especialmente la propia esposa, podía ser peligroso para ellos o para ella. Las mujeres corrían el riesgo de ser asesinadas si miraban los excrementos de sus esposos. Estos siempre temían los interminables reproches porque comían demasiado.

13. El pene, *paqadi*, o el vello púbico de un hombre llamaban menos la atención. No usaban ningún cubre-vergüenza. El término *paqadi*, pene, a menudo se oía como interjección. Lo más estúpido que una persona podía hacer, decían, era dañar su propio ano o su pene.

14. El fluido exudado por el cadáver en descomposición no se usaba para ningún propósito especial. Lo único que ocurría después de que un cadáver se hubiera descompuesto era decir a los niños que pisotearan el suelo donde había estado la plataforma sepulcral. Esto se hacía para que pudieran ser dignos sucesores del difunto.

15. Se creía que el olor del cuerpo, especialmente el de las axilas, tenía un poder defensivo especial contra los espíritus. La sombra de una persona no merecía atención alguna. Uno era libre de pararse sobre la sombra de otro hombre.

Referencias

1. Agradezco a Renato Rosaldo por llamar mi atención sobre la lista de Boelaars. "Borges", dijo, "no podría haberlo hecho mejor".

2. Malinowski estaba interesado en lo que llamaba el "coeficiente de rareza" en las descripciones transculturales. Este siempre tenía que ser equilibrado, sin embargo, por el "coeficiente de realidad". Otras formas de vida deben presentarse reales y comprensibles, preservando al mismo tiempo la sensación de su extrañamiento y diferencia. Una forma de preservar este extrañamiento era incluir datos no totalmente contextualizados, hechos al azar, singulares, "imponderables". Malinowski pensaba que las etnografías realistas deberían mantener un equilibrio productivo entre los coeficientes de rareza y de realidad, dejando que los lectores circulen entre la credibilidad y la sorpresa, la coherencia y las partículas de datos. Pero el equilibrio interpretativo a veces se quiebra; y cuando esto ocurre, la imagen del otro se desintegra en colecciones parciales de hechos y enunciados yuxtapuestos de fuentes heterogéneas. Los procesos de listado, selección, clasificación por los cuales ciertas clases de información surgen como significativas se tornan repentinamente visibles.

3. Las listas etnográficas tienden a inducir la ensoñación como lo hacen los "hoteles", "hábitats" y "museos" de Joseph Cornell: pájaros y relojes, cartas astrales, cojinetes de bolillas, pipas, partes del cuerpo... Una belleza inesperada se puede encontrar en clasificaciones o en frases como esta: "El fluido exudado de un cuerpo en descomposición no fue usado para ningún propósito especial", "Tocar el ano de un hombre era un llamado a su fuerza o un grave insulto".

4. Boelaars fue un etnógrafo-misionero y lingüista (Padre del Sagrado Corazón) durante unos diez años en la Nueva Guinea indonesia.

5. Las etnografías generan múltiples lecturas. Por ejemplo, los trobriandeses son libres para leer las descripciones de Malinowski de su cultura como parodias. Seleccionando oraciones individuales de cualquier descripción cultural, se pueden producir fácilmente series como la de Boelaars.

6. Cuando el "coeficiente de rareza" flota con independencia del "coeficiente de realidad", el resultado es una nueva clase de exotismo. El extrañamiento producido no es inherente a la cultura o al mundo de los pueblos representados. Este exotismo es diferente de las variedades anteriores —romántica, orientalista, poética— porque lo que se ha vuelto irreductiblemente curioso ya no es el otro sino la misma descripción cultural.

7. "A las 10 fui a Tegava, donde tomé fotografías de una casa, un grupo de niñas y el *wasi*, y estudié la construcción de una nueva casa" (del diario trobriandés de Malinowski).

8. Lo que se requiere entonces es una poética etno (GRAFICA)...

Notas

1. Mi amplio uso del término coincide en general con la concepción de Susan Sontag (1977) del surrealismo como una profunda —quizá dominante— sensibilidad moderna. Para un tratamiento que distingue la tradición específica que estoy analizando del surrealismo del movimiento de Breton, véase Jamin 1980. Una "rectificación" a este capítulo, que reafirma definiciones estrictas a la vez del surrealismo y la etnografía, puede encontrarse en Jamin 1986.

2. Aún no se ha desarrollado una investigación del terreno común de la ciencia social y la vanguardia del siglo XX. Por lo tanto mi análisis es muy preliminar. Sobre el contexto francés véase Boon 1972; Duvignaud 1979; Hollier 1979; Jamin 1979, 1980; Lourau 1974; y Tiryakian 1979.

3. Citado en Sontag 1977: 204. El incisivo estudio de Paul Fussell *The Great War and Modern Memory* (1975) también destaca la iniciación, con la Primera Guerra Mundial, de una generación en un mundo fragmentado, "modernista".

4. La tradición es visible en "Hommage à Georges Bataille", publicado en 1963 por *Critique,* que incluye ensayos de Alfred Métraux, Michel Leiris, Raymond Queneau, André Masson y Jean Wahl de la generación de preguerra, y de Michel Foucault, Roland Barthes y Philippe Sollers, de la tradición crítica naciente. (Otro desprendimiento del surrealismo etnográfico que no puede ser indagado aquí es su conexión con el modernismo del Tercer Mundo y el naciente discurso anticolonial. Es suficiente mencionar unos pocos nombres prominentes: Aimé Césaire (amigo por largo tiempo de Leiris), Octavio Paz y Alejo Carpentier, quien fue colaborador del periódico *Documents.*)

5. El intento más elaborado de Lévi-Strauss en esta vena es su brillante "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss" (1950). Para una buena rectificación véase Leenhardt 1950.

6. Mi versión se basa en gran parte en comunicaciones personales de Georges-Henri Rivière y en sus dos memorias (1968, 1979). Véase también Paulme 1977 y Jamin 1982a.

7. Sobre esta *négrophilie* véase Laude 1968:528-539; también Leiris 1968 y Blachère 1981. Para un ejemplo particularmente revelador véase *Le nègre* de Philippe Soupault (1927). El *nègre* de Soupault es una especie de fuerza destructiva-regenerativa, más nietzscheana que afroamericana.

8. El ensayo de Said desluce las valuaciones positivas de lo exótico frecuentemente asociadas con tales proyecciones. Véase el capítulo 11.

9. De acuerdo con los prudentes cálculos de Rivet y Rivière en *Minotaure* nº 2 (1933), se reunieron 3500 "objetos etnográficos", junto con seis mil fotografías, una gran colección de pinturas abisinias, trescientos manuscritos y amuletos, notaciones de treinta lenguajes y dialectos, y centenares de registros, "observaciones etnográficas", especímenes botánicos, etc. Esto, el "botín" de la misión, según las palabras de Rivet y Rivière, fue la medida pública de una misión exitosa. Barthes (1957: 140) disecciona la

palabra *mission:* un "término mana" imperial, lo llama, que se puede aplicar a cualquier empresa colonial, dándole tal como se requiere un aura heroica y redentora.

10. Este ensayo debería servir como rectificación a la tendencia de Douglas a describir a Griaule y la tradición francesa en general como formalista y enamorada de los sistemas abstractos. También debería reforzar la sugestiva reconciliación entre la cultura dogon y el surrealismo. Sobre esta correspondencia véase también la imaginativa ubicación de los dogon que hace Guy Davenport (1979), junto con Charles Fourier, en el París de la década de 1920.

11. Dos publicaciones características de la UNESCO son *Interrelations of Cultures* (1953), con contribuciones de Griaule y Leiris, y *Race and History,* de Claude Lévi-Strauss (1952).

12. Una concepción implícitamente surrealista ("antropológica") de la mente como fuente creativa capaz de generar toda la gama de expresiones humanas —existentes y potenciales, míticas y racionales— encuentra quizá su más dramática expresión en el *ésprit humain* estructuralista de Lévi-Strauss. Véase capítulo 10, sección 3.

13. La distinción no fue lograda sin un esfuerzo consciente. De acuerdo con Michel Leiris (comunicación personal) en el Musée de l'Homme Rivet emitió una orden formal contra el tratamiento estético de los artefactos. La nueva institución tenía que purgar el legado del Trocadéro y la década de 1920, un período en que los contextos de la ciencia y el arte se fusionaban. El tabú de Rivet siguió vigente hasta la década de 1960.

14. Un ensayo que ilumina las dimensiones "etnográficas" de la carrera de Leiris es el de Clifford 1986c, del que se adaptan partes en este análisis. Chaney y Pickering (1986a, b) ofrecen una versión de otro posible ejemplo de "etnografía surrealista": Mass Observation, el proyecto documental social británico de 1937-1943. Instigado por Charles Madge, un periodista y escritor surrealista, Tom Harrisson, un etnógrafo y ornitólogo, y Humphrey Jennings, un realizador de películas documentales y pintor surrealista, Mass Observation vislumbraba una etnografía comprensiva de la cultura popular británica concebida como un mundo exótico y desfamiliarizado. Su objetivo era movilizar a los etnógrafos de todas clases en una expansión democrática de la conciencia social y un constante intercambio de observaciones. Como señalan Madge y Jennings, estas observaciones, "aunque subjetivas, se han vuelto objetivas a causa de que la subjetividad del observador es uno de los hechos bajo observación" (citado en Chaney y Pickering 1986a:47). El proyecto anticipaba las concepciones posteriores de la etnografía reflexiva y de la antropología como crítica cultural. (Véase capítulo 1; también Marcus y Fischer 1986; Jackson 1987.) Las mezclas específicas de objetivos sociales, estéticos y científicos en los movimientos "documentales" de entreguerra en Francia, Inglaterra y Estados Unidos merecen una comparación sistemática. (Véase también Stott 1973.)

15. La colección incluye textos de Bataille, Caillois, Guastalla, Klossowski, Kojève, Leiris, Lewitsky, Mayer, Paulhan y Wahl, con extensos

comentarios del editor. También sobre el Collège véase Lourau 1974 y una excelente reseña en Jamin 1980.

16. Para una punzante crítica de estas hipótesis véase "La grande famille des hommes", en Barthes 1957.

5
Una poética del desplazamiento: Victor Segalen

...dire, non pas tout crûment sa vision, mais par un *transfert* instantané constant, l'écho de sa présence.
Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme*

La primera reseña detallada de las últimas semanas de Paul Gauguin fue enviada a París desde las Marquesas por un joven médico naval que llegó demasiado tarde para conocer al gran eremita. Fue un significativo encuentro desperdiciado, porque Victor Segalen habría de convertirse en un importante colaborador de lo que se puede llamar una poética postsimbolista del desplazamiento. Esta poética, dramatizada por la fuga de Gauguin de Europa, ya había enviado a Arthur Rimbaud a Abisinia. Empujaría a Blaise Cendrars en torno del globo, a Leiris hacia Africa, a Artaud hacia los Tarahumara. La nueva poética rechazaba los exotismos establecidos (por ejemplo los de un Pierre Loti) y se diferenciaba de la búsqueda de Paul Claudel de un profundo *Connaissance de l'est* "interno". La nueva poética contaba con encuentros más perturbadores y menos estables con lo exótico.

Nacido en Bretaña en 1878, Segalen viajó ampliamente por Polinesia de 1902 a 1905 y por China, donde pasó casi cinco años antes de su muerte en 1919. Poeta, novelista, arqueólogo y escritor de viajes, Segalen participó en el ambiente literario de París del simbolismo tardío, pero desde cierta distancia. Su trabajo es difícil de definir. Un extendido género de literatura de viajes es lo más aproximado, aunque no puede finalmente cubrir su gama completa. Segalen habría estado más contento por ser llamado un escritor del exotismo; pero la palabra primero tendría que ser depurada de su miríada de relaciones con palmeras cimbreantes, playas, mercados repletos, monasterios tibetanos, junglas peli-

grosas (de Africa, Malasia, Amazonas), la "sabiduría oriental", los placeres e ironías de viajar en ferrocarril o vapor, etcétera. Segalen redefine el exotismo como una "estética de lo diverso". Este es el subtítulo de su extenso ensayo sobre el tema, iniciado muchas veces pero nunca concluido. En éste ataca a las predecibles narrativas y el décor de la mayoría de los escritos de viajes (Loti es su blanco principal). Su propia escritura suministra en cambio encuentros perturbadores con lo inesperado, lo extrañamente familiar, lo informe. El exotismo surge como una extensión de la "Ley del Bovarismo" de su amigo Jules de Gaultier: en la paráfrasis de Segalen, "Cada ser al pensar acerca de sí mismo se concibe como necesariamente lo otro de lo que es" (1978:23-24). Sacando el mejor partido de la anomia moderna, el exoticista de Segalen extiende y redescubre una identidad por medio de una serie perpetua de rodeos, de encuentros con "le Divers".

Su propia vida viajera fue una búsqueda incompleta de un sujeto entre los otros, en Polinesia, y la más problemática, en China. Hacia la época en que murió a los cuarenta y un años, deteriorado por una enfermedad no diagnosticada, había producido los principales elementos de una obra "exoticista", en su mayor parte no publicada. A lo largo de los años Segalen había disfrutado de una reputación secreta, alimentada por la publicación de nuevos *inédits*. Recientemente, con una creciente sensibilidad para los problemas epistemológicos de escribir a través de límites culturales, las meditaciones de Segalen sobre sus encuentros exóticos han adquirido fresca resonancia para una amplia gama de modernos estudios culturales. (Para un análisis que extiende su significación, véase Jamin 1979 y Gilsenan 1986.) Más de veinte títulos están ahora en prensa, haciendo posible percibir finalmente la variedad y el desarrollo de su escritura, su creciente reflexividad y el cuestionamiento problemático del proyecto exoticista.

*

El "cuerpo" fenomenológico de un viajero a veces puede ubicarse con cierta precisión. Ciertos escritores se sienten muy felices con el panorama y la conversación que tienen lugar en un compartimiento en un tren en movimiento. A Saul Steinberg le agradaba Estados Unidos visto desde un ómnibus Greyhound (el modelo antiguo, sin vidrios coloreados); eso le daba, decía, una perspectiva "del jinete". Esto estaba cerca del punto de vista de

Segalen, particularmente en China: una distancia a la vez estética y política desde la cual vincularse con el otro. Segalen no sentía afecto por China. No experimentaba nada de la simpatía instintiva y la atracción erótica que tenía para los tahitianos. Para los chinos aristocráticos tal vez; pero aquí le faltaba el acceso social. Segalen prefería los monumentos de China y lo que podía rescatar imaginativamente de la tradición imperial que parecía amenazada después de 1910 por la violencia masiva, la rebelión y la modernización precipitada (Segalen y Manceron 1985:92 120, 137).

Viajando a través de China (como se retrata en sus textos), rara vez mira a las vidas íntimas de la gente, como un cándido fotógrafo, o se codea con la muchedumbre; rara vez mira cara a cara a los individuos. Segalen a menudo parece ir a caballo: al paso, en contacto físico con un suelo desparejo, pero a cierta altura. El viajero montado mira las cosas por encima, pero evitando la visión global dominante del cartógrafo. En un mundo de entradas, portales y patios, el jinete cabalga por los lugares chinos pero sin presumir que está "dentro de China". Rechaza la participación claudeliana, el conocimiento del Oriente como un co-nacimiento ("co-naissance"). Segalen no experimenta ni revela las verdades profundas y ocultas de China. Montado y movedizo, se mueve por encima y alrededor de sus superficies. Las superficies son complejas, enredadas.

*

En su primer libro, *Les immémoriaux* (1907a), Segalen trató de evocar de modo realista la experiencia indígena, lo que los etnógrafos de la época comenzaban a llamar el punto de vista nativo. Esta es quizá su obra más conocida y menos característica. Habla elocuentemente en favor de la Polinesia tradicional, y cae con demasiada facilidad en un lamento elegíaco por lo primitivo que se va desvaneciendo. El punto de vista de la novela es el de Térii, un *récitant,* o un narrador de genealogías y mitos. Comienza con una crisis: Térii se olvida, se equivoca en medio de una importante recitación. Esta ruptura de la tradición oral se vincula con la llegada de naves europeas a Tahiti, la presencia de un poder nuevo, perturbador. La novela sigue la desgracia y la huida de Térii, sus viajes, sus encuentros con misioneros, y concluye con un pronóstico trágico: la muerte de la "civilización maorí". *Les immémoriaux* es una novela etnográfica de cierto éxi-

to. Segalen fue un observador sensible de la situación cultural en la Polinesia francesa a principios de siglo, y sus descripciones del ritual tradicional están basadas en el mejor conocimiento disponible en la época. Hay además una correspondencia feliz entre la propia fascinación simbolista de Segalen por el poder órfico de la expresión oral, la Palabra musical, y el énfasis polinésico en el lenguaje cosmogónico.

> Y es asunto de los caminantes nocturnos, los *haèré-po* de larga memoria, pasar de altar en altar, de sacerdote a discípulo las historias y hazañas primigenias que nunca deben morir. Y así en cuanto cae la noche los *haèré-po* se apresuran con su tarea; de cada una de las terrazas divinas, de cada *maraè* construido en el círculo de las playas, se levanta un monótono murmullo en la oscuridad, mezclándose con la voz ululante de la marejada y rodeando la isla con una guirnalda de plegarias (1907a:11).

Pero si *Les immémoriaux* pulsaban una cuerda romántica entre sus lectores (europeos), algunas de sus asociaciones más profundas pueden haber sido problemáticas para su autor. La tradición condenada de Polinesia se presenta como un mundo sonoro, un ambiente de intimidades dichas y oídas. Esas presencias eran fuertes pero peligrosamente atractivas para Segalen. Una de sus ficciones breves, "Dans un monde sonore" (1907b), imagina un hombre que elige vivir en una habitación oscura llena de sonidos sutiles, que toca y percibe el espacio acústicamente. El espectáculo de este mundo nos parece crudo e invasor. El protagonista del relato es maravillosamente insano. Por otra parte el mundo sonoro de *Les immémoriaux* se asocia con la inevitable muerte cultural. En China Segalen se alejó de este estilo de evocación cultural, pero experimentaba una nostalgia constante por la sensual absorción asociada con el sonido. Sus últimos y fragmentarios poemas fueron una serie de odas de largos versos —*Thibet* (mantenía el deletreo aspirado)—, cantos del lugar más exótico, una pura y trascendente caja de resonancia (1979). Segalen nunca alcanzó el Tíbet, la última y postergada meta de todas sus expediciones.

*

El traslado de Tahití a China fue un cambio de lo sonoro y oral hacia lo visual y lo escrito. Segalen, que tocaba el piano —compu-

so algo e incluso colaboró con Debussy—, encontró en China un desierto acústico. Su música y sus canciones le provocaban repulsión (1985:143-144). El habla china apenas se evoca en sus escritos, pero abundan las inscripciones, los caracteres, los gestos, la arquitectura, las pinturas. Ya no es una cuestión de evocación, de que Segalen mezcle su voz con la del otro. Como lo señaló en una carta a Debussy, "Al final no vine aquí buscando a Europa o a China, sino una visión de China" (Bouiller 1961:100). El otro de Segalen es una construcción de deseo y una ficción manifiesta, como su análogo reciente, el "Japón" de Roland Barthes en *L'empire des signes* (1970).

Aunque era un estudioso y un conocedor de los asuntos chinos, Segalen a menudo retrataba una realidad incierta, multiforme, mudable, en retroceso. Su colección de observaciones de viaje escrita en 1910, *Briques et tuiles* (1975), es una serie de encuentros discretos, notas y poemas en prosa que representan el movimiento de un viajero a través de un país que es, para adaptar la frase de Breton, una "érosion fixe". Su fascinación por las ruinas es una estética positiva del movimiento y el proceso. China aparece como superficies livianas y formas que se desmoronan, paredes y puertas con nada detrás. Segalen camina —cabalga— a través de este país, fascinado por sus estructuras de madera, la decadencia aceptada e incorporada. (¿No podría un viajero francés ver lo mismo hoy día entre las ruinas de California?). Se burla de Europa, donde las catedrales de piedra eran construidas como si fuera para siempre: "La duración no viene de la solidez; la inmutabilidad no vive en vuestras moradas, sino en vosotros, hombres lentos, ¡hombres efímeros!" (1975:47).

Escribió a su amigo Henry Manceron: "Creo que he dado con una fórmula satisfactoria para el arte de los monumentos chinos, reemplazando simplemente el estatismo que los egipcios y griegos nos han enseñado a colocar ahí con una especie de dinamismo que no debe ser despojado de su carácter perpetuamente nómade. Las casas y templos son todavía tiendas y plataformas, como esperando la procesión para partir" (1985:91).

Este sentimiento por el dinamismo de los monumentos chinos provocó un movimiento correspondiente de parte del viajero, abandonando cualquier lugar fijo de "observación". Esto es de *Briques et tuiles* (las elipsis de Segalen registran el movimiento agitado):

Palacios, inmóviles por accidentes y contra vuestra naturaleza; construcciones livianas... no puedo devolverles al balanceo de los portadores de angarillas... Soy yo el que me moveré hacia vosotros; y la ondulación de mi marcha, con una estación en cada uno de vuestros patios, les devolverá el movimiento de los hombros y los ritmos y oscilaciones que alguna vez los animaron. Caminaré hacia ustedes (pág. 32).

El paisaje chino de Segalen es un movimiento escasamente detenido. Las montañas son "ondas congeladas". Cabalga con fascinación por el "país amarillo" del norte ("¿Imagen de la China?", se pregunta), una tierra estriada, cortada, polvo amarillo en el viento y el agua moviéndose constantemente; todo se erosiona. Su camino maniobra a través del terreno, costeando cada hundimiento o alteración del curso de la corriente. Segalen escribe la experiencia moderna del desplazamiento; el sujeto y el otro en una secuencia de encuentros, rodeos, con la identidad estable de ambos en tela de juicio.

*

La China de Segalen es una alegoría multiforme, una fuente de significados cada vez más personales, si bien delicadamente equívocos. *Stèles* (1912), poemas escritos a la manera de inscripciones funerarias, no traduce contenidos culturales chinos; más bien proporciona a su autor una voz impersonal y oficial, un disfraz que le permite cierto grado de libertad expresiva. Segalen no se entrega a afirmaciones emocionales subjetivas; pero sus *Peintures* (1916), poemas que describen una serie de pinturas chinas, son facetas de una imaginación íntima. Un abanico móvil inscribe las "pinturas" en seda, porcelana, lana, agua, incluso en el aire. Algunas se enrollan como largos pergaminos. En la mirada opaca de una mujer, el sentimiento de un tapiz, la fría superficie de un vaso, Segalen explora una galería de fascinaciones y temores personales.

La pintura que viene ahora no es una que vuela alto, sino una que puede abrirse con un toque del índice y el pulgar, como el abanico en media luna que se lleva en otoño y primavera ... y de hecho se llama:

No le des ningún descanso; no trates de inspeccionar su estructura plana, o de contar sus incrustaciones de marfil; pero muévelo, siempre; sacude el aire y secretamente, fuera del rabillo de los ojos, contempla las gentiles brisas que envía, poco a poco adivinando escenas furtivas: la parte de atrás, negra y brillante. De pronto una muralla se abre: las alas se sacuden: los ojos giran: una calavera se entierra: surge una pagoda, con un solo arrebato que se despliega sobre el cielo abierto...

¿Lo has visto? Abanica, sigue abanicando.

Una figura se compone a sí misma: un monje desnudo, en éxtasis. Sólo quedan dos ojos de todo su cuerpo, pero ellos están muy vivos. (El resto está seco o podrido.) Nos dice que lo que se ve, sólo, es bueno. Abanica, sigue abanicando...

Ahora un rostro pleno clava en ti los ojos; con tanta magia y tan profundamente que se clavará en tus rasgos y se convertirá en *tu rostro* si tú, aún abanicando, no cambias a algo que sea menos cuestionador: la pincelada curva del horizonte de un pintor; la vasta ondulación del mar; el lento batir de alas del gran ganso rosado en el cielo; la caricia compacta, despojada, dispersa de todo deseo... Abanica, sigue abanicando...

Pero el rostro pintado se evoca de nuevo, con insolencia, cada vez más nítido. Mira desde muy cerca. ¿Qué puede significar? ¿Lo estás provocando? Encuéntrate en cualquier otra parte: ¡Qué intolerable experiencia! Como la apariencia de un amigo demasiado insistente, como un lamento demasiado fiel, como la muda reticencia a formular una pregunta.

Pero no habitamos el mundo verdadero. Podemos rechazar lo que nos ofende o preocupa, borrándolo más fácilmente que a un lamento, con un rápido movimiento de la mano.

De modo que aprieta tus dedos: de pronto, el rostro se ha ido... (págs. 34-36)

La secuencia de pinturas chinas está controlada por una conciencia que transita un *imaginaire* exótico pero íntimo. Como escribe Segalen en una carta: "El movimiento del Imperio de China al Imperio del sujeto es constante" (Bouiller 1961:10). Leyendo sus obras tardías, uno comienza a sospechar por qué nunca terminó su ensayo sobre el exotismo, planeado por tan largo tiempo, "una estética de lo diverso". China había confundido la búsqueda de diversidad del exoticista. La China de Segalen era más distante y mis-

teriosa que el mundo sensual y acústicamente presente de Tahití. Pero la distancia y el misterio no serían los caminos hacia "le Divers". Provocarían una inacabable construcción de dobles y alegorías de sí mismo.

*

Segalen nunca escribió una teoría coherente de sus encuentros exóticos. En vez de eso se dedicó a una serie de experimentos de escritura, excursiones ficcionales autoconscientes que ponían a prueba y cuestionaban la búsqueda de la diversidad. La teoría, como lo implicaba la etimología de la palabra, era inseparable del desplazamiento, el movimiento y el viaje.

La novela de Segalen *René Leys* (1922) es quizá su obra autorreflexiva más sostenida. Esta brillante historia de misterio sobre la Ciudad Prohibida imperial socava la topografía exotista clásica de las barreras y umbrales que rodean un "secreto". *René Leys* es una sutil meditación sobre lo profundo: la verdad, su revelación, el deseo inacabable por saber. El narrador, llamado Segalen (la novela se basa en gran parte en sucesos reales que él presenció en Pekín en 1912, los últimos días de la dinastía Ch'ing), está obsesionado por la Ciudad Prohibida y por el centro oculto de la China, el emperador. Debe conocer todo lo que se pueda sobre "Lo Interior". (Segalen soñó en efecto con escribir un gran libro sobre la China tal como la veía el emperador, *Le fils du ciel.*) Un joven belga llamado René Leys, criado en Pekín y hábil en hablar lenguas (y en actuar papeles) sirve como intermediario. El joven entra y sale del complejo, revelando al ávido narrador más y más historias apasionantes de seducción e intriga. En un eco de la famosa seducción lotiana de Aziyadé, en que se violó el harén turco, René Leys llega a ser el amante secreto de la emperatriz. En un lugar prohibido el otro esencial (una mujer) es poseído.

De pronto, sin embargo, este drama orientalista familiar se desvía. El conocimiento de Segalen es vicario. El y René son dobles, participantes secretos. Los une una comprensión demasiado íntima, que los hace cómplices —tenemos que sospechar— en la invención y revelación mismas de lo "interior" exótico. La narrativa comienza a desenredarse. Surgen dudas; los relatos se vuelven contradictorios. Comenzamos a cuestionar la existencia de algún secreto o verdad esencial dentro del palacio, un mundo que surge tan multiforme y laberíntico, en el que nadie, y en especial el em-

perador, puede saber todo lo que pasa. Al mismo tiempo no podemos desechar lo que oímos como mentira o fantasía. La narración tiene demasiada especificidad histórica, sigue demasiado de cerca el derrumbe del imperio. René Leys es finalmente muerto por sus actividades "internas": debe haber habido algo, no todo puede ser inventado.

René Leys mantiene una sutil incertidumbre en lo que se refiere a cualquier cosa que sucede dentro del palacio. Finalmente se nos lleva a contemplar la fuerza seductora y letal del deseo de conocimiento, penetración y revelación del narrador. La parábola por cierto resuena con amplitud: Incontables relatos de ocultamiento, revelación e iniciación se estructuran mediante un deseo parecido que postula secretos con el objeto de revelarlos, que imagina a un otro con un "interior" verdadero. Hacia el final de *René Leys* no hay profundidades definitivas: la búsqueda de revelaciones se muestra infinita. Lo que queda son superficies, espejos, dobles; una etnografía de signos sin contenido esencial.

*

Los desvíos imaginarios de Segalen a través de China se volverían más y más obviamente personales. Hacia el fin de su vida la búsqueda de la diversidad volvería insistentemente hacia él mismo, hacia sus obsesiones familiares. Varios textos tardíos dramatizan este corto circuito de "le Divers". La muerte del joven confidente de Segalen *René Leys* significa, entre otras cosas, el fin de esa parte de su ser que podía "pasar" dentro de una exótica Ciudad Prohibida, que podía creer en la posibilidad de compartir otras vidas, de poseer eróticamente al otro, de desprenderse de una identidad dada. Queda poco del proyecto exotista. El final de la novela está imbuido de una tristeza lúcida, un punzante sentimiento de pérdida. (Quizás adecuadamente la propia vida de Segalen acabaría en la incertidumbre. Su extraña enfermedad terminal, ligada a una crisis espiritual, sigue siendo oscura. Claudel lo induciría a una reconciliación con el catolicismo, sin éxito. Subsisten rumores de suicidio.)

La última obra acabada de Segalen fue *Equipée* (1929); el título significa algo entre "viaje" y "escapada". Registra su más prolongada expedición arqueológica, justo antes de la Primera Guerra Mundial, un viaje que se acercó pero no penetró en el Tíbet. Subtitulada "Voyage au pays du réel", *Equipée* es la obra de viaje más personal de Segalen. Prevalece la primera persona del sin-

gular. Pero este *je* está lejos de ser simple: se mueve a través del paisaje chino en dos registros diferentes. *Equipée* registra una alternancia permanente entre lo "imaginario" y lo "real", "entre la cúspide conquistada por la metáfora y las alturas arduamente ganadas por las piernas"(p. 12), entre lo que uno busca y lo que uno logra. No es simplemente una cuestión de la ilusión contra la realidad, o de sucesos "mentales" contra sucesos "físicos". Más bien es un proceso de deseo, una búsqueda por siempre insatisfecha de la diversidad que constituye el cuerpo y la subjetividad del viajero.

En los paisajes montañosos del sur, tan distantes del mundo en torno de Pekín, Segalen desaprende gran parte de lo que ya sabía sobre China. Pero rara vez describe los lugares y la gente que encuentra, como si se los pudiera mantener a distancia, dibujar en detalle. *Equipée* proporciona en vez de eso un ritmo subjetivo: las percepciones y sentimientos de un cuerpo que se mueve a través de un espacio que es a la vez real y visionario. Si por momentos no parece claro si lo que se evoca es una percepción externa o un sueño, la narrativa conserva con todo un irreductible carácter concreto. Esta cualidad es inherente a sus pasos bellamente articulados, las etapas variadas de un viaje, cada una de ellas una negociación con lo real.

Para Segalen la verdadera diversidad no es lo que ha sido precodificado como exótico o "chino", sino más bien las sensaciones y deseos que lo sorprenden y lo reclaman afuera. En las montañas cercanas al Tíbet el narrador exhausto de *Equipée* finalmente encuentra al *Autre,* escrito con *A* mayúscula, el fin de su prolongada "initiation au réel" (p.121). Este Otro lo envía de vuelta sobre sus pasos. Encuentra en el camino un hombre extrañamente familiar, rubio, quince años más joven, vagando, "listo para todo, listo para otros sitios, listo para vivir otras posibilidades..." Victor Segalen parte hacia Tahití.

*

La búsqueda de la diversidad de Segalen ¿queda atrapada finalmente en el campo de los deseos subjetivos? Sí y no. Sus escritos parten en busca de lo Diverso, sólo para confrontar lo Mismo bajo otros ropajes. Cada vez, sin embargo, hay una pequeña diferencia. Segalen encuentra dobles y reflejos, pero los espejos nunca son perfectos. Ocurre un desplazamiento. Hacia el final de su carrera él mismo, no el otro, se ha tornado exótico. Esto es como abrir una fisura en el sujeto, por más pequeña que fuera —un

pasaje en el tiempo, un ángulo sorprendente de visión—, que constituye "le Divers".

Segalen escribe a veces en términos estereotipados sobre los trópicos. En una carta desde China sueña con un retorno a Polinesia, recordando su tranquilidad sensual: "Toda la isla vino a mí como una mujer. Y por cierto esa mujer ahí me daba regalos que países enteros ya no pueden dar... Conocí caricias y encuentros, libertades que no requerían más que una voz, ojos, una boca y palabras exquisitamente infantiles" (1985:106). La visión del otro como feminizado e infantil es otra proyección obvia. La exótico es domesticado para el deseo masculino.

Incluso las visiones orientalistas más familiares refractan extrañamente en Segalen. El empuja su deseo hasta un límite imposible y así hasta su posible subversión. La posesión sexual y el erotismo fácil no son sus objetivos últimos. Su "veritable amoureuse" es una joven, una virgen: "Mi *Essai sur l'exotisme* diría: la joven niña es lo más lejos de nosotros, y es así incomparablemente preciosa para todos los devotos de lo Diverso" (págs. 106-107). Los objetos más distantes, inaccesibles, tabúes, provocan su deseo más fuerte, un deseo que no busca penetración ni posesión. En 1912 escribe desde Tiensin que su esposa pronto daría a luz "un niño que espero que sea de sexo femenino, por puras razones de exotismo" (p. 119). La exótica "amoureuse" de Segalen no era simplemente una mujer infantil de color, del harén, empresa de René Leys, la mujer dócil, un sitio prohibido al cual entrar. Este objeto era más complejo.

Lo que sigue es otro

REFLEJO EN LOS OJOS

de una niña, simplemente; ¡este peinado, este carruaje! Aun estos ojos que me miran y te miran directamente ... ¿o quizá sobre nuestros hombros, hacia el espacio detrás? (No te des vuelta.)

Este rostro no revela emoción. La delicada ceja es suave; las pestañas dulcemente arqueadas; los párpados entornados o abiertos ... Mira de nuevo: la casta curva de los hombros, y las manos ceñidas sobre el estómago por decencia o buena educación, como para una reverencia que estuviera a punto de hacer, o para ocultar una preñez ya notoria. En total, una enorme pureza.

Aun así, desearías saber qué visión o giro de la mente le da a todo su cuerpo esa discreta deferencia...

¡Muy bien! Mírala directo a los ojos, como parece mirarnos ella. Si el Pintor es igual a los maestros (al que encerró en la pupila de un pastor la imagen perfecta de una vaca, con sus manchas, su cuero y su cabestro), si el Pintor ha sido habilidoso y sagaz, el REFLEJO EN LOS OJOS debe contener todo lo que vio o soñó. De modo que contempla en ellos, muy de cerca...

¡Oh, este pequeño milagro, maravillosa y mágicamente encerrado en ese pequeño escudo brillante! De acuerdo con el comentario, discernimos "dos niñas, desnudas desde el pecho hasta los pies, una en las rodillas de la otra, que la acuna y la acaricia". (¡Podemos distinguir incluso la yema de los dedos!). ¡Qué integridad en la habilidad del Pintor! Así es la escena que el rostro puro refleja y contempla con decencia.

Pero los ojos aún están clavados en los nuestros. ¿Cuál es entonces la fuente del reflejo?

¿Nuestros *propios* ojos? ¿El espacio detrás de nosotros? (1916:41-43).

La última línea de "Reflejo en los ojos" sugiere una incertidumbre crucial. ¿Ve Segalen en el rostro como máscara algo de su propia psique proyectada, revelando sus deseos "profundos", un inconsciente perverso? ¿O más bien discierne algo oculto por el gesto de *volverse* hacia ese rostro en particular, el acto de posicionarse cara a cara con el otro? ¿Se compone el sujeto de profundidades interiores o de encuentros específicos con la alteridad que producen áreas de ceguera y de comprensión potencial? Psicológicamente comprendidas, las pinturas imaginadas reflejan sentimientos reprimidos sobre la sexualidad. El que las contempla ve sólo lo que ya está en sus ojos, y el otro deviene una pantalla para los deseos proyectados. La visión de Segalen de dos niñas desnudas es un cliché del voyeurismo pornográfico.

Nos queda, sin embargo, una pregunta antes que una revelación. El posible desplazamiento de la escena sugiere que la pintura registra no una proyección física, sino algo oculto "detrás" del sujeto en el acto específico de imaginar una mujer enigmática. En este giro *hacia* un otro femenino, el macho heterosexual se *aparta* del erotismo lesbiano. Lo que se oculta no es un fantasma o un deseo oculto, sino la posibilidad real de una sexualidad femenina independiente del varón. Contemplada como un reflejo en los ojos de otro, esta *realidad* imaginada confunde la categoría

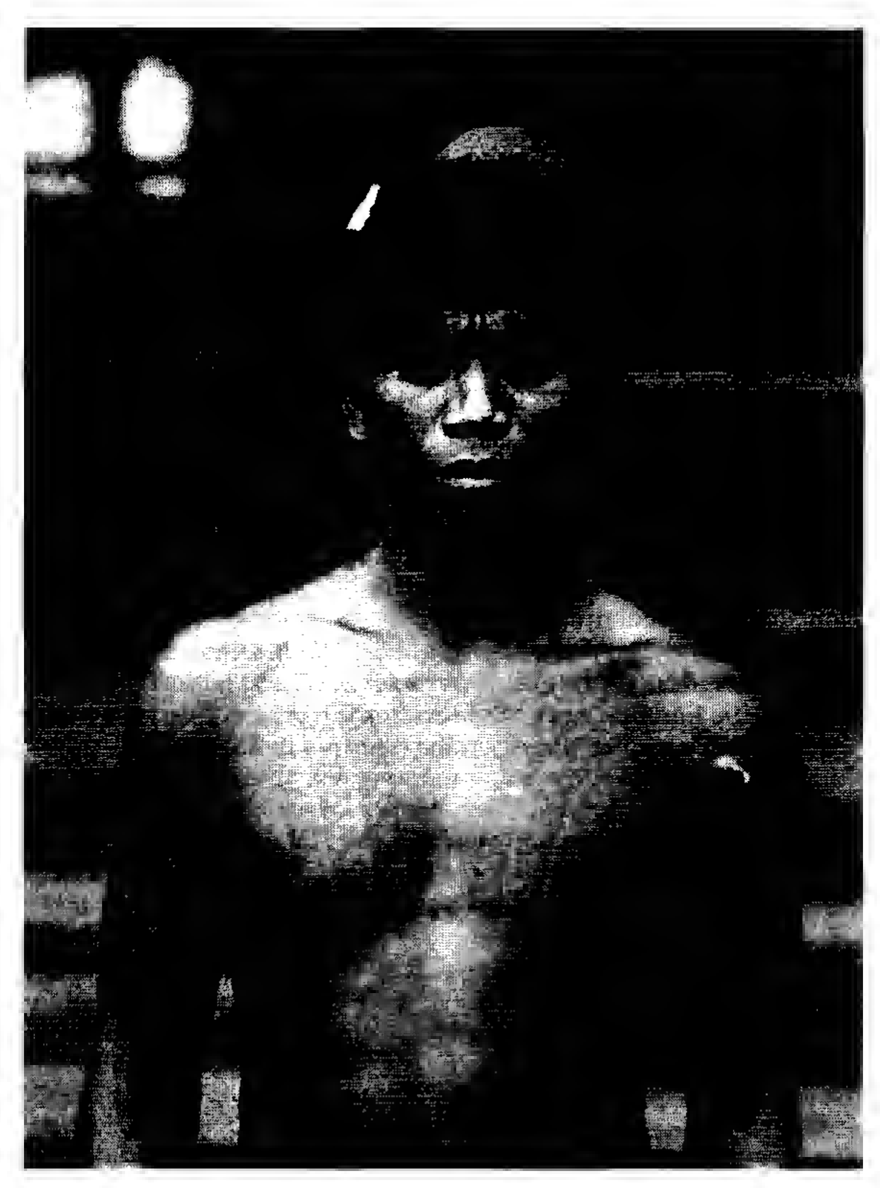
histórica dominante: la mujer como sexo opuesto, misterio y objeto de los deseos del hombre. Lo exótico heterosexual se tambalea.

El programa de exotismo de Segalen es un fracaso. No hay escapatoria; no hay ningún hogar estable. El fracaso encarnado en la poética del desplazamiento de Segalen es tanto un epítome como una crítica de la búsqueda que el hombre blanco emprendió de sí mismo.

Postfacio

Hace varios años, mientras hacía investigación de archivo sobre la historia de la fotografía etnográfica, encontré en un archivo un rostro que chocaba como "un amigo demasiado insistente, como un lamento demasiado fiel, como la muda reticencia a formular una pregunta". Ninguna búsqueda en otros archivos —incontables imágenes de indios, africanos, melanesios, esquimales— pudo desvanecer ese rostro. Ni pude yo penetrar su silencio fijo y elocuente.

El rótulo del archivo registra un "Hombre igorot" (traído de las tierras altas de Filipinas para ser exhibido en la Feria Mundial de 1904 en St. Louis). Si miramos íntimamente en ese rostro, ¿qué perturbaciones aparecen detrás? (No te des vuelta.)



Hombre igorot, Filipinas, exhibido en la Feria Mundial
de 1904 en St. Louis.

6
Cuéntame tu viaje: Michel Leiris

Guinée, de ton cri, de ta main, de ta patience
il nous reste toujours des terres arbitraires.
Aimé Césaire

L'Afrique Fantôme es un monstruo: 533 densas páginas de etnografía, diario de viaje, autoexploración, "onirografía". Tomemos la *prière d'insérer* que trae el libro, un volante de publicidad entre las páginas de la obra acabada. A lo largo de su carrera Michel Leiris cultivó ese género microscópico: el ensayo frío que describe un libro al cual está íntima y escasamente apegado, orientando o desorientando a sus lectores, permitiendo que el escritor oculte sus huellas. En definitiva la *prière d'insérer* tuvo que ser impresa al dorso, o en la solapa de la cubierta de los libros publicados, una inmovilización que Leiris lamenta. La de la primera edición de *L'Afrique Fantôme* (1934) era una hoja suelta:

> Enfermo de la vida en París, contemplando los viajes como una aventura poética, un método de conocimiento concreto, una ordalía, una forma simbólica de detener la vejez, de negar el tiempo cruzando el espacio, el autor, interesado en la etnografía por el valor que proporciona esa ciencia en la clarificación de las relaciones humanas, se une a una expedición científica que atraviesa el Africa.
>
> ¿Qué encuentra?
>
> Pocas aventuras, una investigación que inicialmente lo excita pero luego se revela demasiado inhumana para ser satisfactoria, una creciente obsesión erótica, un vacío emocional de cre-

cientes proporciones. A pesar de su disgusto por la gente civilizada y por la vida en las ciudades, hacia el fin de su viaje añora retornar.

Su intento de evasión ha sido un completo fracaso, y de todas maneras ya no cree en el valor de la huida. Aun con la creciente tendencia del capitalismo a tornar imposible todo contacto humano, ¿no es dentro de su propia civilización que un occidental puede hallar oportunidades para la autorrealización a nivel emocional? En cualquier caso, aprenderá de nuevo que aquí como en todas partes ningún hombre puede escapar de su aislamiento: el resultado es que partirá de nuevo, un día u otro, atrapado por nuevos fantasmas, pero esta vez sin ilusiones. Tal es el esquema de la obra que el autor quizás habría escrito si, preocupado sobre todo por ofrecer un documento tan sincero y objetivo como fuera posible, no se hubiera apegado a su libreta de viajes, publicándola tal cual.

Este esquema es perceptible, al menos en forma latente, a lo largo de un diario en el cual se han anotado, a troche y moche, sucesos, observaciones, sentimientos, sueños, ideas.

Queda para el lector descubrir los gérmenes de una toma de conciencia lograda sólo mucho después del retorno, y al mismo tiempo seguir al autor entre pueblos, sitios y vicisitudes desde el Atlántico hasta el Mar Rojo (Leiris 1966a:54-55).

La *prière d'insérer* está aligerada, sin prefacio ni conclusión, escrita para lectores sin tiempo para leer: editores de diarios, vendedores de libros, distribuidores, críticos. (Los acostumbrados agentes del género: ¿Dónde poner esta *Afrique* extravagante?) Y para los curiosos volteadores de páginas una pequeña hoja revoloteando hacia el cesto de los papeles. El autor describe páginas destinadas a lectores anónimos: una oportunidad para ponerlos en el camino adecuado, de decirles sobre qué (y para quiénes) es el libro, para darles a las páginas, al fin, un tema. Una última oportunidad para decir lo que ya se ha dicho, para evocar un esquema, el relato que intentó escribir. (Pero el autor describe la historia que no pretendió hacer y que se rehusó a escribir.) Una oportunidad para comenzar a escribir de nuevo...

Cincuenta años más tarde, con la ayuda de una nueva explicación introductoria y aun otro "Préambule", sigue siendo difícil saber qué *hacer* de las 638 entradas de este libro que no es ninguno: "Queda para el lector descubrir los gérmenes de una toma de conciencia lograda sólo mucho después del retorno, y al mismo

tiempo seguir al autor entre pueblos, sitios y vicisitudes…". Una doble lectura imposible: porque si tenemos en mente la forma narrativa ofrecida (siempre) por percepción tardía de lo que debió ser, no podemos seguir el periplo multidireccional del viaje; y si nos abandonamos a estos vagabundeos ad hoc, entonces la creación de un relato que dé cuenta de ellos se torna problemática. El autor rehusa narrar los fragmentos de experiencia, publicándolos *tel quel,* en serie cronológica, como si esto pudiera resolver el dilema esencial de dar forma pública a experiencias personales sin traicionar la peculiar autenticidad vivida. De Leiris al lector: "Precaución: este libro es ilegible".

"… un documento tan objetivo y sincero como fuera posible". *L'Afrique Fantôme* no amontonará sus temas como si fueran artefactos destinados a cajas de museo en espera. Su recolección etnográfica carece de guías claras, estéticas o científicas. Ni pueden sus páginas reflejar un punto de vista autorizado o adoptar un tono desapasionado: deben contradecirse unas a otras. Y serán extrañamente minuciosas: "Mis botas están fangosas, mi pelo largo, mis uñas sucias. Pero yo disfruto esta mugre, en la cual todo lo que amo se torna puro y distante" (pág. 287). Mediante el exceso de subjetividad, se garantiza una suerte de objetividad: paradójicamente, la de una etnografía personal. La imaginación realista, fabricadora de lo *vraisamblable,* se rechaza en favor de un registro imposiblemente sincero de lo real: percepciones, humores, hechos.

En Africa Leiris comienza a tomar notas sobre sí mismo, o más precisamente sobre una existencia incierta. Estas notas, en tarjetas cuidadosamente ordenadas, formarán los datos de *L'age d'homme* (*Manhood,* en la traducción de Richard Howard) y cuatro volúmenes de *La règle du jeu:* no autobiografías, sino colecciones de "hechos e imágenes que rehusé explotar dejando que mi imaginación trabajara en ellos; en otras palabras, la negación de una novela. Para rechazar todas las fábulas … nada sino estos hechos y todos estos hechos" (1946:156).

"Rien que ces faits." Pero un viaje debe narrarse. No puede ser una pila de observaciones, notas, souvenirs; las piezas se exhiben en secuencia. Una viaje *tiene sentido* como una "toma de conciencia"; su relato se templa en torno de una identidad. (¡Cuéntanos tu viaje!) ¿Pero si uno rehúsa contarlo? (Como todo niño, Leiris ha aprendido a narrar la historia adecuada. ¿Qué has hecho en la escuela? No, no es importante decir justamente lo que pasó, que fuiste a la clase, que fue calurosa y aburrida, que había moscas,

que sacaste punta a tu lápiz, que pasaste al pizarrón. Y no debes recordar todas las pequeñas cosas que eran hermosas o que te incitaron: el ala de un pájaro a través de la ventana, un tordo horrible en el lavatorio.) "Desde el comienzo, escribiendo este diario, he luchado contra un veneno: la idea de la publicación" (1934:215).

¿Sería suficiente volver de Africa, como el Marlow de Conrad, sólo con una única palabra potente? ¿Qué clase de recortes y mentiras son necesarios para hacer una historia aceptable? ¿O puede uno sobrepujar la narrativa y decirlo todo, transcribiendo con igual rigor lo aburrido, lo apasionado, lo interesante, lo inesperado, lo banal? Otra forma de narrar: como si un millar de instantáneas pudieran testificar lo real a su propio modo: *fue así. Ça a été. Et ça, ça, ça.* "Estar en los hechos como un niño. Eso es lo que quisiera lograr" (1934:234). Deseo de una regresión a la existencia antes que necesidad de recolectarse uno mismo, dar cuenta de las cosas y de la propia vida.

Pero *L'Afrique Fantôme* retrata al etnógrafo-surrealista envuelto en la escritura, él mismo a través de los otros. Hacia el fin de un intenso período de investigación en las posesiones del *zâr* en Etiopía, se hace un sacrificio especialmente para Leiris. Su diario registra que él probó la sangre del animal pero no ejecutó el *gourri,* la danza del poseído. Lo vemos sentado entre los adeptos del *zâr,* el ambiente espeso con incieso, sudor y perfume. Su cabeza está untada con manteca y, como lo requería el ritual, las entrañas del animal muerto están enrolladas en torno a su frente. El no dejó, sin embargo, de tomar notas.

*

Leiris ostentó el título soberbio de "secretario archivista" de la misión Dakar-Djibuti. Como tal se esperaba que produjera una historia de la expedición y su histórico cruce del Continente Negro; pero su historia ya está en efecto inscripta antes que haya tomado una sola nota o escrito su primera tarjeta de identificación para uno de los 3600 objetos que la misión adquiriría. Una narrativa está implícita en el nombre mismo de la empresa: Misión Dakar-Djibuti. *Misión* funciona como un término para todo propósito para cualquier diligencia colonial redentora, ya sea militar, evangélica, educacional, médica o etnográfica (véase Barthes 1979). Sugiere cientos de otros viajes, todos ellos heroicos, gestos confiados de un sujeto estable que conquista, instruye,

convierte, describe, admira, representa ... otros pueblos y sus mundos.

"Ne visitez pas l'Exposition Coloniale" (eslogan surrealista de 1931).

Justo cuando el equipo de Dakar-Djibuti se prepara para su partida, una enorme panoplia de mundos exóticos se deposita en el bois de Vincennes. Pabellones de todas las colonias, vestimentas, estatuas, máscaras, curiosidades de toda clase, "danzas salvajes" regalan al viajero en una tierra de encantamiento bien ordenada. Caminos marcados oficialmente llevan al visitante sin confusión de una avanzada del progreso a la siguiente: Indochina, Africa Occidental Francesa, Madagascar, Nueva Caledonia, Guinea, Martinica, Reunión. Una historia de la Misión Dakar-Djibuti, la que se espera que Leiris escriba, la historia de una expedición que pasa por trece países africanos, de los cuales diez están bajo dominación francesa, surge el riesgo de ser esta clase de serie.

Entonces Etiopía, nunca colonizada, interrumpe el suave progreso de la expedición y provoca las páginas más extensas y problemáticas de la pluma de su *secretaire-archiviste.* Aquí la misión encuentra los primeros obstáculos serios a su autoridad; debe alterar su curso, hacer lo mejor posible de una tensa situación política. En Gondar, Leiris afronta roles móviles y decepciones, y un erotismo no domesticado de su trabajo con los adeptos del *zâr;* y pierde para bien todas las trazas que quedaban de la confianza necesaria para dar forma a un relato autorizado sobre Africa. La narrativa implícita en el nombre de la misión se desenreda en las efímeras cotidianidades de su diario.

¿Para ser reemplazada por qué? Leiris ha estado un tiempo luchando contra ciertas posturas narrativas, puntos de vista sólidamente atribuidos a los blancos en las colonias, cualesquiera sean sus inclinaciones políticas o estéticas. Tempranamente en el viaje una ejecución de tambores y danzas: "Permanezco un momento perdido en la muchedumbre y entonces, viendo que se reserva un asiento para mí junto al administrador, decido, con muchas dudas, tomarlo" (1934:32).

Si puede reconocerse el punto de vista colonial y en cierto grado mantenerlo a distancia, otros son menos perceptibles. No es sino hasta más tarde durante el viaje que Leiris rompe con la instancia alternativa y liberal que le ofrece la etnografía científica, una postura discursiva que "entiende" Africa, sus pueblos y sus culturas, en sus propios términos si es posible. La etnografía

estudia sus objetos con simpatía, sistemáticamente. "Trabajo intenso, al que me doy con cierta asiduidad, pero sin una onza de pasión. Preferiría estar poseído que estudiar gente poseída, tener conocimiento carnal de una 'zarina' antes que saber científicamente sobre ella. Para mí, el conocimiento abstracto nunca ocupará más que un segundo lugar" (1934:324).

Otra postura desde la cual narrar la historia con confianza la ofrece el viajero que se vuelve nativo y que retorna para evocar la iniciación, la pérdida de identidad, el terror, la iluminación. Antes de partir para Africa, Leiris había quedado impresionado por la historia de aventuras de William Seabrook sobre el vudú haitiano, *The Magic Island* (traducida al francés en 1929). Seabrook aparece en una fotografía al lado de un altar vudú con una cruz de sangre en su frente, el signo de su iniciación. Leiris vuelve a leer el cuento fantástico del viajero *Les secrets de la jungle* (1931) durante una espera interminable en la frontera del Sudán anglo-egipcio. Nuevamente lo seduce su "fantasía más bien brillante" (1934:202). Pero un cierto *pudeur* siempre parece contener a Leiris, quien, en todo caso, parece derivar tanta inspiración de *Notes and Queries on Anthropology* (leyendo lo que dice W.H.R. Rivers sobre las teorías de los sueños de Freud y Jung, él se orienta en su continua autoetnografía) como de *Pickwick Papers,* encontrado por casualidad en una casa de huéspedes.

Pegado a la frontera etíope, leyendo cualquier cosa que apareciera y garabateando para matar el tiempo, Leiris se preocupa por la clase de narrativa que recolecta. ¿Cuál de todas las posturas enunciativas posibles debe adoptar el historiador renuente y cuál evitar? ¿Cómo no escribir el diario de viaje, la historia de aventuras, el *grand reportage,* la utopía, la peregrinación, el acceso extático (o irónico) a la sabiduría, la fábula etnográfica del rapport, el rito humanista de pasaje, el mito científico del descubrimiento, la búsqueda (de la mujer, de lo extravagante, del sufrimiento, del arte, de la renovación, de una voz auténtica)? Damos con listas de "imagerie africaine" (para olvidar): el Preste Juan, la muerte de Livingstone, Fachoda, Rimbaud, Kitchener, *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, "les amazones de Behanzin"... (p. 294).

Leiris pasa los días inútiles esbozando prefacios (dos de los cuales aparecen en el medio de *L'Afrique Fantôme*). Además de las cuestiones de género y forma narrativa lo preocupan los principios de inclusión y exclusión. Defiende una subjetividad riguro-

sa, el derecho (el deber) de registrar el curso de un sueño o un movimiento de tripas, junto con observaciones de lo local, sucesos de la misión e inquisiciones científicas. Dejará su texto abierto a una casualidad objetiva, registrando cualquier idea, problema o fantasía que se imponga por sí misma.

*

Leiris continúa buscando, sin embargo, una forma satisfactoria de narrar —de recolectar y exhibir— una existencia. Las últimas páginas de *L'Afrique Fantôme* contienen el esbozo de una novela centrada en un ostensible alter ego, un personaje de *Victoria* de Conrad llamado Axel Heyst. Heyst encarna diversas obsesiones sexuales y temores de Leiris: sus preocupaciones sobre el inminente regreso a Europa, la reunificación con su esposa, el eterno problema de estar a la altura de un estándar de humanidad oscuro y punitivo. Los giros de la trama son llamativos, aunque inconcluyentes (págs. 499-504). Más importante es el modelo narrativo implícito de la obra, que prefigura producciones posteriores de Leiris.

La forma proyectada de la novela debe menos a *Victoria* de Conrad que a *El corazón de las tinieblas,* un cuento que Leiris admiraba mucho (pág. 196). Igual que Conrad, retrata la muerte de una misteriosa figura colonial (Heyst/Kurtz) vista por un segundo personaje ("le docteur"/Marlow) quien reúne la historia a partir de fragmentos: cartas, documentos, rumores y un elusivo contacto personal. Una vez que se establece una reseña plausible de la muerte del protagonista, la segunda figura fabrica una falsa versión para usarla en un contexto particular en el que será verosímil. El proceso concreto de recolectar y narrar una historia personal se torna el foco de la narración. El bosquejo de la novela de Leiris incluye la laboriosa *documentation* de una historia de vida, el *lie* de cualquier versión singular, y el juego mutuo de personaje, escritor y audiencia en su *mise en scène.*

Una concepción teatral del tema aparece más tarde en la evocación académica de su investigación sobre el *zâr,* su ambiguo y perturbador juego de roles: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958). Por cierto sus obras literarias manifiestan siempre sus *"aspects théâtraux",* dando ojeadas frecuentes detrás de la escena de escritura. La práctica de Leiris se asemeja a la de un actor disciplinado, que combina simultá-

neamente el disimulo y la sinceridad en la búsqueda de una presencia que nunca surge del todo.

Esta disciplina es visible en la secuela de *L'Afrique Fantôme. Manhood* (1946) adopta una forma narrativa que se basa con éxito tanto en el diario íntimo como en la ficción novelada, sin caer en ninguno de esos géneros. En la primera *prière d'insérer* del libro (inserta en un ensayo preliminar posterior, "Sobre la literatura considerada como corrida de toros"), el autor aún busca una forma de "hablar de sí mismo con un máximo de lucidez y sinceridad". Lo hace paradójicamente, empero, evitando formas que se presentan como *expressions* de un sujeto autorevelador. Leiris vuelve nuestra atención desde una voz auténtica a "l'objet fabriqué", una autocreación vocinglera que ofrece inexpresivamente al público. *Manhood,* una novela de educación, finaliza con el surgimiento no de una identidad sino de un personaje. La detiene, inconclusa, con palabras citadas de un sueño: "Explico a mi amante qué necesario es construir una pared de ropas en torno de uno mismo".

La "sinceridad" que busca Leiris tiene poco que ver con la noción romántica de confesión (un habla verdadera no mediada), como tiene poco que ver su "objetividad" con el desapego científico. En cada caso el autor parece aceptar una regla de comportamiento público, pero entonces, presionándola rigurosa y elaboradamente contra sus límites, expone el procedimiento como otra artimaña más de una subjetividad en proceso, por siempre narrándose y volviéndose a narrar. ("Artimaña" no es demasiado exacto, porque hay otro giro por el cual Leiris nos convence de alguna manera de la simplicidad de la empresa.) "El uso indisimulado de la retórica", la frase de Leiris se aplicaba a Raymond Queneau (prefacio a *Contes et propos,* 1981), describe por igual sus propias construcciones narrativas de y en torno de sí mismo, las ropas que hacen al hombre.

L'Afrique Fantôme, obstinadamente ingenua, excluye formas aceptables de narrativa mientras tantea sus necesidades (en su *prière d'insérer*). *Manhood* va más allá de la antinarrativa del diario, la recolección meramente cronológica de citas e instantáneas. Construye su historia, nos dice Leiris, sobre el modelo del fotomontaje (1946:15). Esta arreglada antología del sujeto cultiva aún un punto de vista fotográfico: documental, cuasicientífico, pero también surreal. No se intenta —como en la antiretórica del romanticismo— hablar sin artificio o desde el corazón. La instancia obsesivamente "objetiva" y "sincera" de Leiris se revela como

un efecto del estilo, en gran parte a través de una escenificación del texto sistemáticamente chapucera y complicada, respecto de la cual las diversas y elaboradas explicaciones, notas suplementarias, prefacios ocultos y *prières d'insérer* son utilería.

Lo más inexplicable acerca de *L'Afrique Fantôme,* sin embargo, no es su desprolijidad, sus ideas dadá de los datos, sus rechazos, incluso su aburrimiento (una forma de *disponibilité*). Tampoco es el persistente desencanto que el diario desenvuelve. (Si ocurre algo luminoso, tiende a aparecer rápidamente como un espectáculo gastado, una transacción comercial, una ocasión más para la ambivalencia, la depresión, etc.) Después de Conrad estamos acostumbrados a los *tristes tropiques* con sus fábulas de desencanto. Lo que sigue siendo más inexplicable es la extraña inocencia infantil que de alguna manera surge, cada vez, *después* de la experiencia. Es increíble que Leiris siguiera escribiendo, y que sigamos leyendo, zambulléndonos dentro y fuera de esas páginas. Pues cada día aparecen las escrupulosas entradas del diario —largas, cortas, elaboradas, tersas— cada una prometiéndonos que *algo* sucederá de alguna manera y que pronto veremos adónde conduce la incansable serie. Nunca lo hace. No es el momento de la verdad: *Afrique Fantôme* es sólo una pluma que comienza todos los días.

A posteriori recordamos las intensidades, las confrontaciones, los incidentes de autoduda, las diatribas contra el colonialismo y la etnografía, como si siguieran un hilo, el progreso del relato. Olvidamos todos los pequeños comienzos y entradas: "Coup de théâtre sur coup de théâtre" ... "Dormí mal" ... "Trabajo intenso, al cual me entrego con cierta asiduidad" ... "Estamos aburridos, todos nosotros" ... "Las madres de las máscaras a las que se ofrecen sacrificios humanos; esta es la historia de Tabyon" ... "Salida de Bordeaux a las 5:50 pm" ... "Otra noche en lo de Malkam Ayahou" ... "Nos aproximamos a Malakal. Hierbas verdes, hierbas amarillas."

La vida de escritor de Leiris combina un agudo sentido de la futilidad de la existencia con un tenaz deseo de recuperar sus detalles significativos: citas, percepciones, recuerdos. Vuelve a sus notas de campo. Su obra de 1981, *Le ruban au cou d'Olympia,* adopta una vez más una forma fragmentaria, evidencias textuales recogidas de una existencia. Su *prière d'insérer* registra un doble objetivo: "por un momento dar al protagonista de esta clase de confesión pública, a veces abierta y a veces disimulada, el sentimiendo intoxicado de vivir una segunda vida; hacer que el

receptor perciba aquello que, hablando de un actor y su obra [*son jeu*], él llamaría 'presencia'".

Prière d'insérer, perdida en alguna parte del libro escrito, el lector deseado. Comenzar. El próximo Leiris...

*

L'Afrique Fantôme comienza un proceso de escritura que propondrá y recompondrá sin fin una identidad. Su poética es una poética de incompletitud y proceso, con espacio para lo extraño. Interrumpiendo la suave narración etnográfica de un acceso al Africa, socava el supuesto de que el sujeto y el otro pueden reunirse en una firme coherencia narrativa. El extraño "libro" de Leiris, de final abierto, puede ubicarse dentro de una nueva y heterogénea situación histórica. Leiris sería amigo de Aimé Césaire en la década crucial después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el surrealismo, como crítica políticocultural, volvió a su tierra nativa, París, pero para hablar ahora los acentos de la negritud. (Leiris fue quizás el primer etnógrafo profesional en mencionar y analizar el colonialismo, en 1950, como un fundamento ideológico ineludible.) Se está volviendo común distinguir entre dos negritudes. La de Senghor mira a la tradición y reúne con elocuencia una esencia "africana" colectiva. La de Césaire es más sincrética, modernista y paródica, caribeña en su aceptación de fragmentos y en su apreciación del mecanismo de collage en la vida cultural.

Somos todos caribeños ahora en nuestros archipiélagos urbanos. "Guinea" (la vieja Africa, escribe Césaire) "de tu grito de tu mano de tu paciencia / tenemos todavía algunas tierras arbitrarias" (1983:207). Quizá no haya retorno para nadie a una tierra nativa, sólo notas de campo para su reinvención. El novelista y crítico guyanés Wilson Harris recomienda un "principio de yuxtaposición" como forma de dar cuenta de "la construcción de la tradición ...la cimentación heterogénea de una comunidad auténtica". A él le interesa algo que llama "el rompecabezas de la naturaleza, y el diálogo de la realidad" (1973:7, 9, 81). Podemos reconocer en esta visión el escenario dentado para una etnografía y etnopoética modernas. Comenzando con la ironía inconstante de Césaire (1983:51):

Y ahora sabes el resto

Que 2 y 2 son 5
que el árbol saca las castañas del fuego
que el cielo sacude su barba
etc etc...

¿Quiénes y qué somos?
¡Una pregunta digna de atención!

7
Una política del neologismo: Aimé Césaire

> Dos culturas parecen fundirse en un abrazo fascinante y ambiguo, sólo para que cada una pueda infligir a la otra una negación más visible.
> Michel Leiris, *Frêle Bruit*

¿"Veerición"? La última palabra de la "Libreta de Notas para un Retorno a la Tierra Nativa" de Aimé Césaire lleva a este poema totalmente increíble a un término (o giro) imposible. La "Libreta de Notas" es un paisaje tropológico en el que ocurren transformaciones sintácticas, semánticas e ideológicas. El poema de Césaire formula exigencias. Meterse con esta escritura (la mejor traducción inglesa a la fecha es la de Clayton Eshleman y Annette Smith) es un vigoroso trabajo de repensamiento.[1] ¿Cómo se puede captar y traducir un lenguaje que está vocingleramente enmascarándose a sí mismo? Eshleman y Smith han hecho mucho en materia de exactitud y audacia; pero Césaire todavía envía a los lectores a diccionarios en diversas lenguas, a enciclopedias, a obras botánicas de referencia, a historias, a atlas. Está aferrado al término oscuro y adecuado y a la palabra nueva. Hace que los lectores confronten los límites de su lenguaje, o de cualquier lenguaje singular. Los fuerza a *construir* lecturas a partir de desechos de posibilidades históricas y futuras. Su mundo es caribeño, híbrido y heteroglósico.

El poema de Césaire, *veer [virar]*. Requiere una página especial; y la página misma es cuestionada por el verso. En ninguna parte el tamaño y el formato del "libro" están estandarizados como en Francia. En las páginas estrechas de las ediciones an-

teriores las líneas exorbitantes de Césaire tropezaban. Desmesuradas prolongaciones separadas en unidades discretas. Donde éstas se han anquilosado en errores de imprenta, Eshleman y Smith, con la ayuda de Césaire, han corregido la prosodia. Su edición proporciona una página inusualmente grande, dando a la poesía el espacio que necesita para desviarse extravagantemente entre momentos verticales y horizontales. Por ejemplo el famoso final de la "Libreta de Notas":

entonces, estrangulándome con tu lazo de estrellas
vuela,
Paloma
vuela
vuela
vuela
te sigo a tí que estás impresa en mi blanca córnea ancestral
vuela al cielo lamiente
y el gran agujero negro donde busqué una luna para ahogarla
está
allí deseo ahora pescar la lengua malévola de la noche en su
inmóvil veerición!

Ninguna página puede contener realmente la final acometida horizontal de palabras que van desde "y el gran" hasta "veerición". Eshleman y Smith la imprimen como una unidad continua, saliéndose de la página una sola vez (antes de "malévola"). Por contraste, el francés de la edición "definitiva" de *Présence africaine* quiebra esta larga secuencia en dos líneas sintáctica y espacialmente distintas. La traducción bien conocida de Emile Snyder opta por tres líneas separadas, mientras que la versión de John Berger en Penguin cincela cuatro, moviéndose aun más en la dirección errónea de la compresión imaginista. Después de la picada vertical de la secuencia de "vuela", Eshleman y Smith sostienen con Césaire la prolongada frase extática final. En una página que da cabida a cien caracteres horizontales (*Présence africaine* de Snyder cuarenta y cinco, Berger cincuenta y cinco) la "línea" se empina atravesando hacia afuera: una larga expulsión.

El poema "se detiene" en una palabra inventada, nuevo giro en sí mismo. La gran lírica de Césaire sobre el hallazgo de una voz, sobre el retorno a la tierra nativa nos abandona, finalmente, con una cuestionada indicación de una palabra inventada,

latinizada y de sonido abstracto. Demasiado para las expectativas de una "autenticidad" lingüística directa e inmediata. Con Césaire nos vemos envueltos en una poética de la *invención* cultural.

Eshleman y Smith han hecho un buen papel, tanto como era posible, con los diversos neologismos del poema *(rhizulado, effarada, desencastración...);* pero como escriben en su introducción: "Sólo Césaire mismo estaba en posición de revelar (en una comunicación privada) que 'veerición', que traductores anteriores habían interpretado como 'revolotear' o 'arremolinar', se había acuñado según un verbo latino, 'verri', que significaba 'barrer', 'raspar una superficie' y por último 'escudriñar'. Nuestra versión ('veerición') intenta preservar el movimiento en giros (junto a su modificador en oxímoron) y el sonido latino del original, restituyendo así el significado perdido hace tanto tiempo de un importante pasaje" (p. 26). Los traductores pueden ser disculpados por su afirmación de haber restaurado un "significado perdido hace tanto tiempo". De hecho la indeterminación radical es la esencia del neologismo. Ningún diccionario de etimología puede desentrañar el significado, ni lo puede la intención (rememorada) de un inventor. La fuerza real de la última palabra de Césaire es que mantiene abierto de nuevo el universo semántico de la "Libreta de Notas", que trata precisamente sobre la clausura. Césaire no restaura los "significados" del lenguaje, la cultura, la identidad; les da un nuevo giro.

*

El neologismo más famoso de Césaire, *négritude,* ha perdido ya su novedad. Es demasiado familiar como movimiento literario y como conjunto de "posturas" en un debate continuo sobre la identidad negra, el esencialismo, la conciencia oposicional. La negritud, en muchos sentidos, se ha convertido en lo que Césaire nunca quiso que fuera, una abstracción y una ideología. Cuando la palabra apareció por primera vez el la "Libreta de Notas", fue una pura invención política y poética. Cualquier neologismo, percibido como tal, se anuncia a sí mismo como construido. La negritud es menos un hecho durable o una condición a descubrir y denominar que una creación histórica, un proceso del lenguaje. En una entrevista con René Depestre (1980), Césaire declina definir la palabra que acuñó de cualquier forma que no sea histórica y contingente: "Ha habido un montón de teorización sobre la negri-

tud. Me saldré de ella, por discreción personal. Pero si me pregunta cómo concibo la negritud le diré que en mi opinión la negritud es, ante todo, una toma de conciencia concreta, no abstracta". Sigue rememorando la respuesta de una generación a la "atmósfera de asimilación" dominante en las décadas de 1930 y 1940. Hablando con Lilyan Kesteloot, Césaire es aun más cuidadoso en su manejo del término:

> Es un hecho obvio: la negritud ha traído peligros. Ha tendido a convertirse en una escuela, una iglesia, una teoría, una ideología. Estoy a favor de que la negritud sea vista como un fenómeno literario y como una ética personal, pero estoy en contra de construir una ideología de la negritud... Si negritud significa una especie de profecía, bueno, entonces no, porque creo firmemente que existe una lucha de clases, por ejemplo, y que hay otros elementos, elementos filosóficos, que por cierto nos determinan. Rechazo absolutamente cualquier clase de panafricanismo confuso e idílico... Como resultado, aunque no rechazo la negritud, la miro con ojo extremadamente crítico. Crítico, eso es básicamente lo que quiero decir: lucidez y discernimiento, no una mezcla confusa de todo. Además, mi concepción de la negritud no es biológica, es cultural e histórica. Pienso que siempre hay cierto peligro en basar algo en la sangre negra de nuestras venas, las tres gotas de sangre negra (Depestre 1980:144-145).

Dos de quienes participaron en la creación inicial de la negritud como movimiento (y que la criticarían fuertemente desde el punto de vista de un humanismo marxista) han publicado ahora importantes libros que examinan reflexivamente el fenómeno. El título de la colección de ensayos de René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude,* es indicador de la clara distancia tomada. De la misma manera *Tracées* (1981) de René Ménil refleja el deseo de situar la negritud en un contexto histórico y verla como parte de los conflictos generalizados del Nuevo Mundo.

Ménil, que fue el principal contacto de Césaire con el surrealismo en la década de 1930 y que participó en los esfuerzos iniciales del grupo, *Légitime défense* y *Tropiques,* ha reeditado una selección de ensayos de su prolongada carrera, incluyendo una sutil relectura de la "Libreta de Notas" de Césaire. Aquí se distinguen con claridad la negritud de Léopold Senghor y la de Césaire. El primero elabora un "idealismo que mira hacia atrás", una mentalidad africana falsamente naturalizada y consistente que tiende

a reinscribir las categorías de una etnografía europea romántica, a veces racista. La actitud caribeña de la negritud de Césaire, por contraste, rechaza cualquier evocación sustancialista. En lugar de eso, en la "Libreta de Notas", de acuerdo con Ménil, "las antífrasis y las elipsis constantemente se ponen al servicio de la condensación poética. El poeta consistentemente se mantiene aparte de lo que es y desde dónde lo dice, para producir el *efecto literario del escarnio*" (p. 80, énfasis en el original). La ironía es inherente al dilema de las Indias Occidentales:

> Puede decirse que nuestra conciencia de las Indias Occidentales es necesariamente paródica, dado que está atrapada en un juego de doblar y redoblar, reflejo espejado y separación, en el rostro de una conciencia colonial francesa encarnada en las instituciones del gobierno y en los medios de comunicación de masas. Para esta especie de conciencia dividida y preocupada, la ingenuidad en materia de arte está prohibida. Esta es la fuente de esas disonancias en nuestro arte que, como dijo Baudelaire en el siglo XIX, son agradables al oído moderno (p.223-224).

También Depestre en su "adieu" a la negritud lo mezcla con un modernismo más amplio, con "la esencial *creolité* del Caribe y América Latina" (p. 151). Ser americano es ser híbrido, *métis;* y en la visión de Depestre los verdaderos herederos de la negritud son escritores como Carpentier, Guillén, Amado, Vallejo, Cortázar y García Márquez. De nuevo la negritud se trasmuta; y ya no es más sobre raíces, sino sobre procesos presentes en una realidad polifónica.

Con esto en mente es bueno retornar al acuñado original de la palabra en la "Libreta de Notas" (p. 67), donde vemos no la elaboración de una amplia identidad negra sino más bien afirmaciones y negaciones muy específicas. "Mi negritud no es ..."

> mi negritud no es una piedra, con su sordera lanzada sobre el clamor del día
> mi negritud no es un leucoma de líquido muerto sobre el ojo muerto de la tierra
> mi negritud no es torre ni catedral
> se enraiza en la carne roja del suelo
> se enraiza en la carne ardiente del cielo
> irrumpe a través de la opaca postración con su resignación enhiesta

*

Césaire escribe "en" francés, pero... "Marronnerons-nous Depestre marronnerons-nous?" La línea aparece en un poema de 1955 titulado "El verbo 'Marronner' / para René Depestre, poeta haitiano". Aquí el neologismo derrota al mejor de los traductores, porque el único equivalente posible de la palabra acuñada *marronner* es cimarronear, "abandonar a alguien en una costa desierta", lo cual, aunque se deriva a la larga de la misma raíz, está dominado por imágenes de naufragio y piratería. El nombre *marronage* ha sido adoptado por estudiosos anglófonos de las sociedades cimarronas en las Guayanas, Brasil y el Caribe; pero el verbo, invención de Césaire, sigue sin traducción. La fuente es española antigua: *cima,* o "punta de la montaña" (por lo tanto un lugar de evasión), que lleva luego a *cimarrón,* "salvaje", "evadido" (de ahí el cimarrón, o esclavo fugitivo). El *marronner* de Césaire evoca la escapatoria y algo más.

Estudios recientes de las sociedades cimarronas han mostrado la complejísima mezcla de ingredientes que se combinan en formas originales para formar culturas elásticas, flexibles. Los lazos con Africa eran reales, pero las nociones de una "memoria colectiva" o de "supervivencias" culturales no podían dar cuenta de las formas afroamericanas específicas construidas a partir de diversas tradiciones tribales, de las nuevas "culturas esclavas", de diversos procesos de criollización, y de experiencias locales, propiamente históricas (véase Price 1973, 1983).

El nuevo verbo *marronner* de Césaire cambia significativamente en sucesivas revisiones del poema para Depestre. En su primera versión, fechada en 1955, la obra se llamaba "Réponse à Depestre, poète haitien: Eléments d'un art poétique". Depestre, exiliado entonces en Brasil, había ridiculizado hacía poco, en las páginas de *Présence africaine,* la nueva línea conservadora de experimentación poética del Partido Comunista francés. En el despertar del surrealismo, Louis Aragon había urgido por un retorno a una prosodia más tradicional, a mensajes y formas más simples, vinculando éstos con los intereses de los trabajadores revolucionarios. El verso libre y la innovación radical se proscribían ahora como "individualismo formal". La respuesta de Césaire a Depestre, también publicada en *Présence africaine,* rechazaba la tendencia conservadora y preparaba su propia ruptura con el comunismo francés un año más tarde en su *Carta a Maurice Thorez*. "¿Es verdad que esta temporada están puliendo sonetos?" pregunta a

Depestre, e inmediatamente vincula las nuevas restricciones con los molinos de azúcar coloniales de Haití (1983:369):

cuando los lentos y peludos bueyes dan vueltas al zumbar
de los mosquitos

¡Bah! Depestre el poema no es un molino para
moler azúcar de caña absolutamente no
y si las rimas son moscas en estanques
sin rimas
por toda la temporada
lejos de los estanques
bajo mi persuasión
riamos bebamos y escapemos como esclavos
[rions buvons et marronnons]

La primera y la segunda impresiones de la "Respuesta a Depestre" contiene una referencia específica a Aragon: "Al infierno con él Depestre al infierno con él que hable Aragon". La referencia se omitiría en las *Oeuvres Complètes* (1976) de Césaire, la fuente de Eshleman y Smith. Este movimiento fuera de una controversia específica se refleja en un cambio textual más significativo. En 1955 Césaire había exhortado a Depestre: "Marronnons-les Depestre marronnons-les / comme jadis nous marronnions nos maîtres à fouet" (Escapemos de ellos Depestre escapemos de ellos / como en el pasado escapamos de nuestros amos con látigos). En la última versión la exhortación, una vez puesta en una forma transitiva, "escapemos *de ellos*" (los conductores de esclavos, la línea del partido), ha sido alterada como una forma de futuro interrogativo en la que el juego de sonidos se torna un murmullo ligeramente glosolálico de enes y erres. "Morronnerons-nous Depestre marronnerons-nous?". La referencia a los "amos con látigos" se ha ido, y el *marronage* es ahora un acto de evasión menos limitado y continuo. En el poema se encarna como la mezcla de sonido y sentido, una escapada con el lenguaje. Este *marronage* ya no es más acerca de una simple escapatoria *(de ellos).* Es también sobre la posibilidad reflexiva y la poiesis. Césaire convierte la rebelión y la reconstrucción de la cultura —la experiencia cimarrona histórica—, en un *verbo.* Un nuevo verbo, necesario, nombra la poética de la transgresión continua y la actividad cultural del Nuevo Mundo ("Marronnerons-*nous* Depestre"). Los esclavos fugitivos que crearon culturas en los pantanos de las Guayanas representaban distintas tradiciones africanas. Al vivir juntos tomaron, usaron y al-

teraron las costumbres, palabras y pasados de los otros. Así Césaire, nacido en Martinica, invoca antecedentes de la historia haitiana en su carta a Depestre, mientras fatiga un radicalismo poético derivado de Rimbaud y el surrealismo. Las líneas finales de "El verbo 'marronner'" se salpican con palabras y nombres de lugares de Africa Occidental, Francia, América hispana, Brasil, Haití. Césaire navega entre las tradiciones que la historia le ha ofrecido y le ha impuesto a una identidad caribeña. Su ser y su poética son elementos de "Una Libertad en Pasaje" (el último poema de la colección):

> ayudado tanto por los pájaros
> cuya misión es por medio del polen

Todavía necesitamos un *verbo marronner.*

Nota

1. Toda la poesía de Césaire se menciona a partir de la traducción de 1983 de Eshleman y Smith (Césaire 1973).

8
El Jardin des Plantes: Postales

vegetate [del L. *vegetare*, vivir, vivificar...]
Webster's New World Dictionary

París, 2/9/84

Querido A,

En torno al Jardin des Plantes: bochas jugadas en el viejo espacio romano...¿recuerdas? Arènes de Lutèce, ocultas tras los edificios de la rue Monge; Mouftard y sus mercados (para los ricos); o la mezquita, donde aún puedes tomar un baño de vapor y beber té de menta en bandeja de oro. Este año los jardines están exuberantes, manchas de pimpollos de todas partes, germinando. Gente desparramada en sillas verdes observa las plantas. Y estatuas: Bernardin de Saint-Pierre sonríe en bronce azulado a los jóvenes míticos Pablo y Virginia. Buffon, dando la espalda a todos: un pichón se crispa en su cabeza de metal. Por ahí cerca el zoo y el Lamarck del Sena en actitud de pensar sobre un sol naciente (¿la ciencia? ¿la naturaleza?). Te veo a fin de mes...

3/9/84

Querido P,

NATURALEZA/CULTURA NATURALEZA/CULTURA NATURALEZA/CULTURA: Es aún la más bella, intensa, divertida, etc., etc., exhibición en París: "Les Plus Beaux Insectes du Monde" (Instituto de Entomología, rue Buffon, por las tardes). Un salón brillante ... fuegos de artificio, rostros, máscaras, ojos, huesos, piel ... luego cuatro hojas arrancadas en el punto exacto (con

antenas), una banda de *tricolores,* la sutileza polvorienta de las polillas (Braque, Klee), tocadas, rociadas, laca, cerámica, microchip ... carcajadas de clasificación, Bougainville, Borneo, Sumatra, Java; con alas, sin alas; "Hércules", metal dorado, negro azulado, neón verde ... ¿Acaso no escribió Lévi-Strauss en algún lugar que el arte moderno estaría inspirado en las mariposas y no en Picasso?

4/9/84

Querido S,

Arbol increíble, SOPHORA JAPONICA, plantado por B. Jussieu, 1747, en el Jardin du Roy, semilla enviada desde China por R. P. d'Incarville, ... u otro, traído de "El Levante". Extrañas cosas, *llenas de vida e históricas* (de ningún modo como aquellas sequoias con anillos fechados, 1492, 1776, 1914; o "la cama en que durmió Napoleón"). Están viviendo en un tiempo y espacio planetario-humano ... la Era del Descubrimiento transplantada. Sobreviviéndonos. De paso, hay una nueva librería con una buena sección de poesía, Mouftard y Pot de Fer: "L'Arbre Voyageur". ¿Pasarás por California este invierno?

5/9/84

Querido T,
Robinsonade inhumano,

ROBINIER de ROBIN (Robina Pseudo Accacia Linné)
El primer ejemplar introducido en Europa a partir de semillas originarias de NORTEAMERICA por Jean ROBIN en su jardín de la Place Dauphine en 1601. Transplantado a este sitio en el Jardín Real en 1636 por Vespasier ROBIN, hijo del anterior.

6/9/84

Querido B,

No habrás olvidado las fantásticas, largas y moteadas callejuelas de Tilleul. Pero quizá no hayas visto un pequeño jardín de roca donde ellos cultivaban arbustos, flores, cactus y hierbas de China, el Cáucaso, Córcega, Nueva Zelanda, Marruecos, los Himalayas, los Pirineos, los Balcanes, el Artico, Japón ... Continentes uno al lado de otro en cientos de canteros. En un tronco soportado por un poste de hierro:

PISTACHER (Pistacia Vera L.)
Plantado en el jardín de semilleros hacia 1700
(el actual Jardín Alpino)
Permitió a Sebastian Vaillant descubrir la
sexualidad de las plantas en 1716.

Pues ¿qué se ha hecho de M. Vaillant? ¿O de la sexualidad de las plantas? El árbol de pistaccio vive. Con amor...

7/9/84

Querido N,

La pintura "primitiva" de los haitianos es una distracción reciente. (Pero tú sabes todo sobre esto.) Y ellos lo tomaron tan "naturalmente". Un amigo me dice que una vez vio a un artista haitiano pintando las complicadas selvas de "Guinée" (lugar de origen) con reproducciones de Henri Rousseau a mano. No hay junglas africanas en Haití. Y el Aduanero no las había visto sino que las copió en París a partir de especímenes africanos en el Jardin. Justo ahora estoy mirando la entrada de uno de los antiguos invernaderos de ensueño. ¿Un tigre? Detrás de los altos vidrios ... hojas fabulosas, agudas, sagitadas. ¿Fábula de nuestras selvas "caribeñas"?

7/9/84

Querido L,

En cuanto a panorama desde tu hotel, rue Linné ... puedo imaginar la puerta cubierta de hiedras del Jardin y dentro, las paredes oscuras del "Laberinto". (Sus senderos circulares que se elevan, señalamientos, extraños...) ¿Y no está esto cerca del gran Cedro del Líbano donde hacia 1860 (en un antiguo grabado) gente con sombrero de copa y largos vestidos vagaban admirando la forma soberbia y amplia, y maravillándose con el universo imperial reunido? Deben haber oído —como aún se oyen— los ruidos del zoológico, animales que serían devorados años más tarde por los ciudadanos sitiados de la Comuna. Por favor, sigue en contacto.

9/9/84

Querido C,

Gracias por enviarme el nuevo libro de Alicia Dujovne Ortiz, *Buenos Aires.* Uno de esos milagros de viaje, el *vértigo horizontal.*

Judíos de Moldavia casándose con argentinas (inmigrantes: españoles, italianos, albaneses ...), luego una hija: *porteña*, en París, escribiendo en francés, recordando. Aprecio sus miradas ambivalentes a Borges y al tango. También, en especial, su amor por el Jardín Botánico de la ciudad, plantas gigantes visitadas por gatos y ancianas con bolsas de hígado. El "palacio hindú" del zoológico "habitado por un polvoriento elefante ...". Civilización transplantada: "Pero si no tengo raíces, ¿por qué mis raíces me hieren tanto?".

10/9/84

Querido J,

París de la *rentrée:* calles llenándose de nuevo, el tiempo acelerándose. El sol bajo tiene un halo artificial. En el Jardin des Plantes, están construyendo una nueva "Zoothèque", bajo tierra. Ha comenzado la poda. Contemplando el invierno. Estoy nuevamente fascinado con las palmeras de los jardines de Luxemburgo ("Autour d'une meme place / l'ample palme ne se lasse ..."), simétricos, perfectos, en cajas con pie de hierro. Vegetales extraterrestres ... seis pulgadas de aire entre el sendero y su ... tierra.



Mujer india hilando y meciendo una cuna con una cuerda
atada a su pie. En el fondo Franz Boas
y George Hunt componiendo la toma.

Parte 3
COLECCIONES

9
Historias de lo tribal y lo moderno

> No te quedas en un sitio para ver una mascarada.
>
> Proverbio igbo

Durante el invierno de 1984-1985 se podían encontrar objetos tribales en un número inusual de lugares alrededor de Nueva York. Este capítulo documenta una media docena, concentrándose en el más polémico: la exhibición más importante realizada en el Museo de Arte Moderno (MOMA), "'Primitivismo' en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno". El "presente etnográfico" del capítulo transcurre a fines de diciembre de 1984.

Los objetos "tribales" reunidos en la calle 53 Oeste han estado dispersos. Son viajeros: algunos vienen del folklore y de museos etnográficos en Europa, otros de galerías de arte y colecciones privadas. Han viajado en primera clase al Museo de Arte Moderno, cuidadosamente embalados y asegurados por sumas importantes. Los anteriores alojamientos han sido menos lujosos: algunos fueron robados, otros "comprados" por una bagatela por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos. Estos objetos no occidentales han sido a su turno curiosidades, especímenes etnográficos, creaciones de arte mayor. Después de 1900 comenzaron a aparecer en mercados de pulgas europeos, moviéndose desde allí entre los estudios de vanguardia y los apartamentos de los coleccionistas. Algunos llegaron a descansar en los sótanos sin calefacción de "laboratorios" de museos de antropología, rodeados de objetos de la misma región del mundo. Otros encontraron extraños compa-

ñeros de ruta, iluminados y rotulados en extrañas cajas de exhibición. Ahora en la calle 53 Oeste se entremezclan con obras de maestros europeos: Picasso, Giacometti, Brancusi y otros. Una máscara esquimal tridimensional con doce brazos y cierto número de agujeros cuelga junto a una tela en la que Joan Miró ha pintado formas coloreadas. La gente de Nueva York contempla los dos objetos y ve que son parecidos.

Los viajeros narran diferentes historias en diferentes lugares, y en la calle 53 Oeste se presenta una historia de origen del modernismo. Hacia 1910 Picasso y su cohorte, súbita e intuitivamente, reconocen que los objetos "primitivos" son de hecho un "arte" poderoso. Recolectan, imitan y son afectados por esos objetos. Su propia obra, aun cuando no directamente influenciada, parece singularmente evocadora de formas no occidentales. Lo moderno y lo primitivo dialogan a través de los siglos y los continentes. En el Museo de Arte Moderno se cuenta una historia exacta de las características individuales de artistas y objetos, y de sus encuentros en estudios específicos en momentos precisos. Las fotografías documentan las decisivas influencias de artefactos no occidentales sobre los modernistas pioneros. Esta historia en foco está rodeada y penetrada por otra: una alegoría de relaciones indefinidas, centradas en la palabra *afinidad*. La palabra es un término de parentesco, y sugiere una relación profunda o más natural que el mero parecido o la yuxtaposición. Connota una cualidad o esencia común que une lo tribal con lo moderno. Se reúne así una Familia Artística, global, diversa, ricamente inventiva y milagrosamente unificada, porque cada objeto exhibido en la calle 53 Oeste luce moderno.

La exhibición en el MOMA es histórica y didáctica. Está complementada por un catálogo amplio y erudito, que incluye perspectivas divergentes sobre sus tópicos y en el que los organizadores de la muestra, William Rubin y Kirk Varnedoe, argumentan extensamente sus premisas subyacentes (Rubin 1984). Una de las virtudes de una exhibición que expone vocingleramente una postura o que narra una historia es que alienta el debate y hace posible que se sugieran otras historias. De este modo, en lo que sigue se propondrán diferentes historias de lo tribal y lo moderno en respuesta a la historia agudamente concentrada en exhibición en el Museo de Arte Moderno. Pero antes que esa historia pueda verse por lo que es, sin embargo —una historia específica que excluye a otras historias—, debe esclarecerse la alegoría universalizante de la afinidad.

Esta alegoría, la historia de la Familia del Arte Modernista, no se argumenta con rigor en el MOMA. (Eso requeriría una forma explícita ya sea de un arquetipo o de un análisis estructural.) La alegoría está más bien construida en la forma misma de la exhibición, presentada sugerentemente en su publicidad, no contradicha, alegada repetidamente: "Afinidad de lo tribal y lo moderno". La alegoría tiene un héroe, cuya obra virtuosa, nos dice un cartel, contiene más afinidades con lo tribal que con cualquier otro pionero modernista. Estas afinidades "miden la profundidad de la captación de Picasso de los principios que dan forma a la escultura tribal, y reflejan su profunda identidad de espíritu con los pueblos tribales". El modernismo se presenta así como una búsqueda de los "principios formadores" que trascienden la cultura, la política y la historia. Bajo este generoso paraguas lo tribal es moderno y lo moderno más rica y diversamente humano.

*

El poder de la idea de afinidad es tal (llega a ser casi evidentc en las yuxtaposiciones dcl MOMA) quc vale la pena revisar las principales objeciones que se lc han hecho. No cs probable que los antropólogos, familiarizados desde hacc mucho con la cuestión de la difusión cultural versus la invención independiente, encuentren nada especial en las similitudes entre objetos selectos tribales y modernos. Un principio establecido del método comparativo antropológico asevera que cuanto mayor sea el rango de culturas, más probable es que se encuentren rasgos similares. La muestra del MOMA es muy grande, abarcando grupos africanos, oceánicos, norteamericanos y árticos.[1] Un segundo principio, el de las "posibilidades limitadas", reconoce que la invención, aunque enormemente diversa, no es infinita. El cuerpo humano, por ejemplo, con sus dos ojos, cuatro miembros, simetría bilateral de rasgos, frente y espalda, etc., será representado y estilizado en un número limitado de formas.[2] No hay una razón a priori para alegar evidencia de afinidad (más que mero parecido o coincidencia) porque pueda reunirse una exhibición de obras tribales que impresionen como "modernas" por su estilo. Podría reunirse una colección igualmente elocuente demostrando agudas diferencias entre objetos tribales y modernos.

Las cualidades que con mayor frecuencia se dice ligan estos objetos son su "conceptualismo" y su "abstracción" (pero de la

exhibición y sobre todo de su catálogo se puede derivar una lista larga y en último análisis incoherente de rasgos compartidos, incluyendo "magia", "ritualismo", "ambientalismo", uso de materiales "naturales", etc.). En realidad los artefactos tribales y modernos son similares sólo por el hecho de que *no* presentan el ilusionismo pictórico o el naturalismo escultórico que fueron dominantes en el arte occidental europeo después del Renacimiento. La abstracción y el conceptualismo están, por supuesto, generalizados en las artes del mundo no occidental. Decir que comparten con el modernismo el rechazo de ciertos proyectos naturalistas, no es mostrar nada que se parezca a una afinidad.[3] Por cierto, el "tribalismo" seleccionado en la exhibición para asemejarse al modernismo es en sí mismo una construcción diseñada para satisfacer la función de la similitud. Las esculturas ife y benin, de estilo fuertemente naturalista, se excluyen de lo "tribal" y se sitúan en una categoría un tanto arbitraria de sociedad "de corte" (lo que no incluye, sin embargo, a las grandes jefaturas). Más aún, las obras precolombinas, aunque tienen un lugar en el catálogo, están mayormente ausentes en la exhibición. Se pueden cuestionar otras selecciones y exclusiones que resultan en una colección sólo de objetos tribales que parezcan "modernos". ¿Por qué, por ejemplo, hay relativamente pocos objetos "impuros" construidos a partir de desechos de los contactos culturales coloniales? ¿No hay además un sesgo hacia las formas limpias y abstractas, así como en contra de las obras bastas o crudas?

La sala de "Afinidades" de la exhibición es un fascinante pero por completo problemático ejercicio de *mix-and-match* formal. El breve texto introductorio comienza bien: "AFINIDADES presenta un grupo de objetos tribales notables por su atractivo para el gusto moderno". En efecto, esto es todo lo que en rigor puede decirse de los objetos de esta sala. El texto continúa, sin embargo, "Apareamientos selectos de objetos modernos y tribales demuestran denominadores comunes de esas artes que son independientes de la influencia directa". La frase *denominadores comunes* implica algo más sistemático que una semejanza llamativa. ¿Qué podría significar? Este texto introductorio, citado entero, es emblemático del proyecto del MOMA como un todo. Afirmaciones que limitan cuidadosamente su alcance (manifestando sólo una preocupación por el primitivismo modernista y no por la vida tribal) coexisten con frecuentes implicaciones de algo más. La misma idea de la afinidad es de amplio espectro y promiscua, como también

son alusiones a capacidades humanas universales que se recogen en el encuentro entre lo moderno y lo tribal, o invocaciones de la expansiva mente humana: la saludable capacidad de la conciencia modernista para cuestionar sus límites y comprometerse con la alteridad.[4]

En ninguna parte, sin embargo, la exhibición o el catálogo subrayan una cualidad del modernismo que es más inquietante: su gusto por apropiarse o por rescatar la alteridad, por organizar las artes no occidentales a su propia imagen, y por descubrir las capacidades "humanas" universales y ahistóricas. La búsqueda misma de la similitud requiere justificación, porque incluso si se acepta el objetivo limitado de explorar el "primitivismo modernista", ¿por qué no puede uno aprender tanto sobre los procesos creativos de Picasso o de Ernst analizando las *diferencias* que separan su arte de los modelos tribales, o siguiendo el rastro de los modos en que su arte se *apartó* de las formas no occidentales, proporcionándoles nuevos rasgos?[5] Este aspecto del proceso no se explora en la exhibición. El punto de vista prevaleciente aparece con demasiada claridad en una de las "afinidades" mostradas en la cubierta del catálogo, una yuxtaposición de *Niña ante un espejo* (1932) de Picasso y una media máscara kwakiutl, un tipo más bien raro entre las creaciones de la costa noroccidental. Su objetivo aquí es simplemente producir un efecto de similitud (un efecto creado de hecho por el ángulo de la cámara). En esta exhibición se produce un mensaje universal, "Afinidad de lo Tribal y lo Moderno", mediante una cuidadosa selección y el mantenimiento de un ángulo de visión determinado.

La noción de afinidad, una alegoría del parentesco, posee un objetivo expansivo y celebratorio. Las afinidades mostradas en el MOMA están todas expuestas en términos modernistas. Los grandes "pioneros" modernistas (y su museo) se muestran promoviendo "fetiches" tribales antes despreciados o meros "especímenes" al estatus de arte elevado, descubriendo en el proceso nuevas dimensiones de su ("nuestro") potencial creativo. La capacidad del arte de trascender su contexto histórico y cultural se afirma repetidamente (Rubin 1984:x, 73). En el catálogo Rubin tiende a interesarse más en la recuperación de modos expresivos elementales, mientras que Varnedoe enfatiza el intelecto racional y previsor (el cual se opone a un primitivismo no saludable, irracional y escapista). Ambos celebran el espíritu generoso del modernismo, situado ahora a una escala global pero excluyendo —como veremos— a los modernismos del Tercer Mundo.



(a)



(b)



(c)

La construcción de una afinidad

(a) Pablo Picasso, *Niña ante un espejo*, 1932 (detalle).
(b) Máscara kwakiutl.
(c) Picasso, *Niña ante un espejo*. El detalle de la pintura de Picasso y la máscara kwakiutl fueron yuxtapuestos en la cubierta del catálogo de la exhibición *"Primitivismo" en el Arte del Siglo XX: Afinidad de lo Tribal y lo Moderno*, volumen I.

En la calle 53 Oeste el primitivismo modernista es una preocupación occidental. Se trata, nos dice Varnedoe, resumiéndolo en la última frase del segundo volumen del catálogo, de "un proceso de revolución que comienza y termina en la cultura moderna, y por ello —no a pesar de ello— puede expandirse continuamente y profundizar nuestro contacto con lo que es remoto y diferente de nosotros, amenazando, desafiando y transformando continuamente nuestro sentido de nosotros mismos" (Rubin 1984:682). Un escéptico podría dudar de la habilidad del primitivismo modernista exhibido en el MOMA para amenazar o desafiar lo que ahora es un sistema de valor (y mercado) estético globalmente institucionalizado; pero es apropiado, y en cierto sentido de rigor, que esta colección masiva abarcando el globo finalice con la expresión *sí mismo*.

Por cierto, un efecto no buscado del amplio catálogo de la exhibición es mostrar de una vez y para siempre la incoherencia de moderno Rorschach de "lo primitivo". Del formalismo de Robert Goldwater a la "magia" transformadora de Picasso (de acuerdo con Rubin); de la *mentalité primitive* mística de Lévy-Bruhl (que influyera a una generación de artistas y escritores modernos) al *pensée sauvage* de Lévi-Strauss (resonando con el "arte de sistemas" y con el binarismo cibernético de los minimalistas); de la fascinación de Dubuffet por la insania y lo infantil al sentido racional iluminista de Gaugin, el experimentalismo lúdico de Picasso o el nuevo espíritu "científico" de un James Turrell (los últimos tres aprobados por Varnedoe pero cuestionados por Rosalind Krauss, quien siente más apego por la decapitación, la *bassesse* y las deformaciones corporales[6] de Bataille); del fetiche al icono y de vuelta al fetiche; de las pinturas aborígenes sobre corteza (Klee) a los masivos monumentos precolombinos (Henry Moore); de las ligeras máscaras esquimales a Stonehenge: el catálogo logra demostrar no tanto una afinidad esencial entre lo tribal y lo moderno, o siquiera una actitud modernista coherente hacia lo primitivo, como el deseo y el poder incansable del moderno Occidente de recolectar el mundo.

*

Dejando de lado la alegoría de la afinidad, nos queda una historia "factual", estrechamente focalizada: la del "descubrimiento" del arte primitivo por parte de Picasso y su generación. Es tentador decir que la sección de "Historia" de la exhibición es, después

de todo, la parte rigurosa, mientras que el resto es meramente asociación sugerente. Innegablemente se ha invertido gran cantidad de investigación erudita en la mejor tradición de la *Kunstgeschichte* para dar forma a esta historia específica. Se cuestionan provechosamente numerosos mitos; se especifican hechos importantes (qué máscara estaba en el estudio de quién y cuándo); y la penetración de las influencias tribales en el arte modernista temprano —europeo, inglés y norteamericano— se muestra con más amplitud que nunca antes. El catálogo tiene el mérito de incluir un número de artículos que atenúan el tono celebratorio de la exhibición: en forma más notable el ensayo de Krauss y contribuciones útiles de Christian Feest, Philippe Peltier y Jean-Louis Paudrat detallan la llegada de artefactos no occidentales a Europa. Estos artículos históricos iluminan los contextos imperialistas menos edificantes que rodean al "descubrimiento" de objetos tribales por parte de los artistas modernistas en la culminación del colonialismo.

Si ignoramos la sala de "Afinidades" en el MOMA y nos concentramos en la parte histórica "seria" de la exhibición, sin embargo, surgen nuevas cuestiones críticas. ¿Qué es lo que el foco específico de la historia excluye? ¿No está esta narración factual todavía infundida con la alegoría de la afinidad, dado que aparece moldeada como una historia del genio creativo que reconoce la grandeza de las obras tribales, descubriendo "principios formativos" artísticos comunes? ¿Podría narrarse esta historia de encuentros interculturales de otra manera? Vale la pena hacer el esfuerzo para extraer otra historia de los materiales de la exhibición: una historia no de redención o de descubrimiento, sino de reclasificación. Esta otra historia presupone que el "arte" no es universal, sino una categoría cultural cambiante de Occidente. El hecho de que más bien abruptamente, en el espacio de unas pocas décadas, una enorme clase de artefactos no occidentales llegara a redefinirse como arte es un giro taxonómico que requiere un análisis histórico crítico, no una celebración. Que esta construcción de una generosa categoría de arte puesta a una escala global ocurriera justo cuando los pueblos tribales del planeta quedaran masivamente bajo el control político, económico y evangélico europeo no puede ser irrelevante. Pero no hay espacio para tales complejidades en la muestra del MOMA. Obviamente, la apropiación modernista de las producciones tribales como arte no es simplemente imperialista. El proyecto implica, también, muchas fuertes críticas de los supuestos colonialistas y

evolucionistas. Como veremos, sin embargo, el ámbito y la lógica subyacente del "descubrimiento" del arte tribal reproduce supuestos hegemónicos de Occidente enraizados en la época colonial y neocolonial.

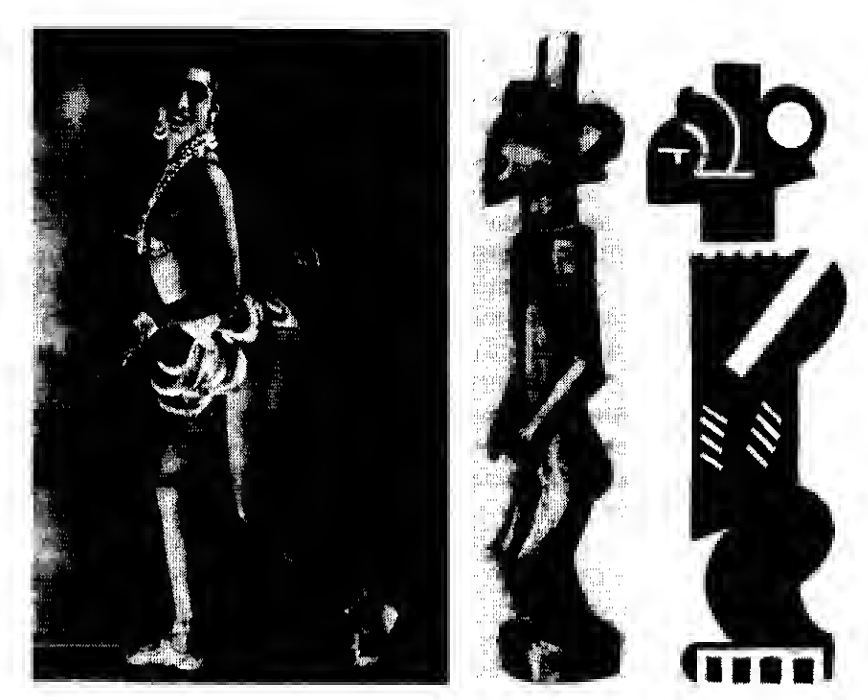
Picasso, Léger, Apollinaire y muchos otros reconocieron la fuerza elemental y "mágica" de las esculturas africanas en un período de creciente *négrophilie,* un contexto que vería la irrupción en la escena europea de otras figuras negras evocativas: el jazzman, el boxeador (Al Brown), la *sauvage* Josephine Baker. Contar la historia de la identificación del modernismo con el "arte" africano en este contexto más amplio suscitaría interrogantes ambiguos y perturbadores sobre la apropiación estética de los otros no occidentales, cuestiones de raza, género y poder. Esta otra historia es totalmente invisible en el MOMA, dado el estrecho enfoque de la exhibición. Sólo se la puede vislumbrar en la pequeña sección dedicada a "La création du monde", la cosmogonía africana escenificada en 1923 por Léger, Cendrars y Milhaud, y en artículo de catálogo (de alto tono, pero más bien acrítico), que Laura Rosenstock le dedicó. En general uno se sentiría compelido a deducir, basándose en la exhibición, que todo el entusiasmo por la cosa *nègre,* por la "magia" del arte africano, no tenía nada que ver con la raza. El arte, en esta historia focalizada, no tiene nexos esenciales con las percepciones codificadas de los cuerpos negros —su vitalismo, su ritmo, su magia, su poder erótico, etc.— tal como las ven los blancos. El modernismo aquí representado sólo tiene que ver con la invención artística, una categoría positiva separable del primitivismo negativo de lo irracional, lo salvaje, lo básico, la huida de la civilización.

Una fotografía de Josephine Baker en vecindad de las estatuas africanas que excitaron a la vanguardia parisiense en las décadas de 1910 y 1920 podría brindar un enfoque histórico diferente; pero esa yuxtaposición sería impensable en la historia del MOMA, porque evoca diferentes afinidades de las que contribuyen a la categoría del gran arte. El cuerpo negro en el París de la década de 1920 era un artefacto ideológico. El Africa arcaica (que vino a París por la vía del futuro, es decir, América) era sexuada, tenía género, estaba investida con "magia" en formas específicas. Las poses estándar adoptadas por "La Bakaire", como los diseños y ropajes de Léger, evocaban una "africanidad" reconocible: la forma desnuda enfatizando pelvis y trasero, en una estilización fragmentada que sugieren una vitalidad extrañamente mecánica. La

inclusión de una forma tan ideológicamente cargada como el cuerpo de Josephine Baker entre las figuras consideradas como arte en la calle 53 Oeste sugeriría una concepción diferente del primitivismo modernista, un análisis diferente de la categoría *nègre* en *l'art nègre*, y una exploración del "gusto" que fuera algo más que sólo un telón de fondo para el descubrimiento del arte tribal en las décadas iniciales del siglo.[7]

Este enfoque trataría el arte como una categoría definida y redefinida en contextos históricos y relaciones de poder específicos. Vista desde este ángulo y leída más o menos a contrapelo, la exhibición del MOMA documenta un momento *taxonómico:* el estatus de objetos no occidentales y de arte "elevado" se redefinen de una manera importante, pero no hay nada permanente o trascendente sobre las categorías en juego. La apreciación e interpretación de objetos tribales tiene lugar dentro de un moderno "sistema de objetos", que confiere valor a ciertas cosas y lo quita a otras (Baudrillard 1968). El primitivismo modernista, con sus reclamos de simpatías humanistas más profundas y un sentido estético más amplio, está mano a mano con un mercado de arte tribal desarrollado y con definiciones de autenticidad artística y cultural que ahora están ampliamente cuestionadas.

Desde 1900 los objetos no occidentales se han clasificado generalmente ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. Antes de la revolución modernista asociada con Picasso y del surgimiento simultáneo de la antropología cultural asociada con Boas y Malinowski, estos objetos se ordenaban en forma diferente: como antigüedades, curiosidades exóticas, orientalia, remanentes del hombre primitivo, etcétera. Con el surgimiento del modernismo del siglo XX y de la antropología, figuras que antes se llamaban "fetiches" (para tomar sólo una clase de objeto) devienen obras ya sea de "escultura" o de "cultura material". La distinción entre lo estético y lo antropológico pronto se reforzó institucionalmente. En las galerías de arte se exhibieron objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas; en los museos etnográficos se representaban en un contexto "cultural". En estos últimos una estatua africana era un objeto ritual perteneciente a un grupo distintivo; se la exhibía de modo que elucidara su uso, simbolismo y función. La distinción institucionalizada entre los discursos estético y antropológico tomó forma durante los años documentados en el MOMA, años que presenciaron el descubrimiento complementario del "arte" primitivo y del concepto antropológico de "cultura" (Williams 1966).[8] Aun-



Afinidades no incluidas en la muestra "Primitivismo" en el MOMA. 1. Cuerpos.
(a) Josephine Baker en una famosa pose, París, ca. 1929.
(b) Figura de madera (Chokwe, Angola).
(c) Fernand Léger, diseño para *La Creación del Mundo*, 1922-23.

que desde el inicio (y hasta ahora) ha habido un tráfico regular entre los dos dominios, la distinción no se cuestiona en la exhibición. En el MOMA, tratar los objetos tribales como arte significa excluir el contexto cultural original. Considerar el contexto, se nos dice con firmeza en la entrada de la exhibición, es la incumbencia de la antropología. El trasfondo cultural no es esencial para una apreciación estética y un análisis correctos: el buen arte, la obra maestra, es universalmente reconocible.[9] Los propios pioneros modernistas sabían poco o nada de los significados etnográficos de esos objetos. Lo que fue suficientemente bueno para Picasso es bueno para el MOMA. Por cierto, la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondición para la apre-

ciación artística. En este sistema, una pieza tribal se desliga de un medio ambiente para circular libremente por otro, un mundo de arte: de museos, mercados y saberes de conocedor.

Desde los años iniciales del modernismo y la antropología cultural, los objetos no occidentales han encontrado un "hogar" ya sea en los discursos e instituciones del arte o en los de la antropología. Los dos dominios han excluido y confirmado al otro, disputando ingeniosamente el derecho a contextualizar y representar esos objetos. Como veremos, la oposición estética-antropológica es sistemática, y presupone un conjunto subyacente de actitudes hacia lo "tribal". Ambos discursos presuponen un mundo primitivo con necesidad de preservación, redención y representación. La existencia concreta e inventiva de culturas y artistas tribales se suprime en el proceso ya sea de constituir mundos auténticos y "tradicionales", o de apreciar sus productos en la categoría intemporal de "arte".

*

Nada en la calle 53 Oeste sugiere que el buen arte tribal se está produciendo en la década de 1980. Los artefactos no occidentales en exhibición se ubican ya sea en un pasado (incierto que evoca el rótulo "siglo diecinueve-veinte" que acompaña las piezas africanas y oceánicas en el Ala Rockefeller del Museo Metropolitano), o en un puro espacio conceptual definido por cualidades "primitivas": magia, ritualismo, cercanía a la naturaleza, objetivos míticos o cosmológicos (véase Rubin 1984:10, 661-689). En esta relegación de lo tribal o lo primitivo a un pasado que se desvanece o a un presente ahistórico y conceptual, la apreciación modernista reproduce categorías etnográficas comunes.

La misma estructura se percibe en la Sala de los Pueblos del Pacífico, dedicada a Margaret Mead, en el Museo Norteamericano de Historia Natural. Este nuevo salón permanente es un sitio de parada magníficamente restaurado para los objetos no occidentales. En *Rotunda* (1984), la publicación del museo, un artículo que anuncia la inauguración contiene el siguiente párrafo:

> Margaret Mead se refirió alguna vez a las culturas de los pueblos del Pacífico como "un mundo que fue alguna vez y ya no es más". Antes de su muerte en 1978, ella aprobó los planes básicos para la nueva *Sala de los Pueblos del Pacífico* (p. 1).

Se nos ofrecen tesoros rescatados de una historia destructiva, reliquias de un mundo que se desvanece. Los visitantes de la instalación (y en especial los miembros de las culturas *actuales* del Pacífico) pueden encontrar "un mundo que ya no es más" adecuadamente evocado en dos encantadores armarios de exhibición justo fuera de la sala. Es el mundo de una antropología envejecida. Aquí encuentra uno una página nítidamente dactilografiada de las notas de la tan cuestionada investigación de Samoa de Margaret Mead, una foto de la trabajadora de campo interactuando "estrechamente" con melanesios (ella carga una niña a la espalda), una caja de brillantes discos y triángulos de colores alguna vez usados para tests psicológicos, una copia de la columna de Mead en *Redbook*. En la Sala de los Pueblos del Pacífico los artefactos que sugieren cambio y sincretismo se colocan aparte en una pequeña exhibición titulada "Contacto Cultural". Se nota que la influencia occidental y la respuesta indígena han estado activas en el Pacífico desde el siglo XVIII. Pero pocas señales de este contacto aparecen en otras partes de la gran sala, a pesar del hecho de que muchos de los objetos se hicieron en los últimos 150 años en situaciones de contacto, y a pesar del hecho de que las explicaciones etnográficas del museo reflejan investigaciones harto recientes de las culturas del Pacífico. Los contactos y las impurezas históricas que son parte del trabajo etnográfico —y que pudieran señalar la vida, no la muerte, de sociedades— se excluyen sistemáticamente.

Los tiempos verbales de los carteles explicativos de la sala son reveladores. Una reciente fotografía en color de una ceremonia samoana del *kava* se acompaña con las palabras: "El ESTATUS y el RANGO eran [sic] rasgos importantes de la sociedad samoana", una afirmación que parecería extraña a cualquiera que sepa lo importantes que siguen siendo en la Samoa de hoy. En algún otro lugar de la sala una fotografía en blanco y negro de una mujer y un niño arunta australianos, tomada hacia 1900 por los etnógrafos pioneros Spencer y Gillen, aparece rotulada en tiempo *presente*. Los aborígenes deben habitar siempre un tiempo mítico. Podrían citarse muchos más ejemplos de incoherencia temporal: viejos objetos sepik descritos en presente, fotos recientes de Trobriand rotuladas en pasado, etc.

El punto no es simplemente que la imagen de la bebida del *kava* y del estatus social en Samoa aquí presentada sea una distorsión, o que en la mayor parte de la Sala de los Pueblos del Pacífico la historia haya sido pulverizada. (Ningún samoano en

la ceremonia del *kava* está usando relojes de pulsera; la pintura de rostros de Trobriand se muestra sin dejar constancia de que se está luciendo en partidos de cricket.) Más allá de estas cuestiones de exactitud hay una cuestión de codificación ideológica sistemática. Ubicar pueblos "tribales" en un tiempo no histórico y a nosotros mismos en un tiempo histórico diferente es claramente tendencioso y ya no es creíble (Fabian 1983). Este reconocimiento arroja dudas sobre la percepción de un mundo tribal que desaparece, salvado, vuelto valioso y significativo, ya sea como "cultura" etnográfica, ya como "arte" primitivo. Porque en este ordenamiento temporal la vida genuina o real de las obras tribales siempre precede a su recolección, un acto de salvataje que repite una historia ya familiar de muerte y redención. En esta penetrante alegoría, el mundo no occidental está siempre desapareciendo y modernizándose: como en la alegoría de la modernidad de Walter Benjamin, el mundo tribal se concibe como ruin (Benjamin 1977). En la Sala de los Pueblos del Pacífico del Ala Rockefeller, la vida concreta y las invenciones "impuras" de los pueblos tribales se borran en el nombre de una "autenticidad" cultural o artística. De la misma forma, en el MOMA la producción tribal de "arte" está enteramente en el pasado. A partir de los mercados de pulgas y los museos de fines del siglo XIX en Europa, estos objetos están destinados a ser estéticamente redimidos y revalorizados en el nuevo sistema de objetos de un modernismo generoso.

*

La historia vuelta a narrar en el MOMA, la lucha por ganar reconocimiento para el arte tribal, por su capacidad "como todo gran arte ... de mostrar imágenes del hombre que trascienden las vidas y épocas particulares de sus creadores" (Rubin 1984:73), se da por supuesta en otro sitio de parada de los viajeros tribales en Manhattan, el Centro para el Arte Africano en la calle 68 Este. Susan Vogel, la directora ejecutiva, proclama en su introducción al catálogo de su exhibición inaugural, "African Masterpieces from the Musée de l'Homme", que el "debate estético-antropológico" ha sido resuelto. Se acepta ahora ampliamente que los "especímenes etnográficos" se pueden distinguir de las "obras de arte" y que dentro de esta última categoría ha de encontrarse un número limitado de "obras maestras". Vogel señala correctamente que el reconocimiento estético de objetos tribales depende de

cambios en el gusto occidental. Por ejemplo, fue necesaria la obra de Francis Bacon, Lucas Samaras y otros para que fuera posible exhibir como arte "toscas y horripilantes obras [africanas], tanto como otras refinadas y líricas" (Vogel 1985:11). Una vez reconocido, empero, el arte es evidentemente arte. De este modo, la selección en el Centro se hace sólo según criterios estéticos. Un cartel prominente afirma que la capacidad de estos objetos "de trascender las limitaciones de tiempo y espacio, de hablarnos a través del tiempo y las culturas ... los sitúa entre los momentos más elevados de los logros humanos. Es como obras de arte que aquí los consideramos y como testimonio a la grandeza de sus creadores".

No podría haber una afirmación más clara de uno de los lados del "debate" (o mejor, *sistema*) estético- antropológico. En el otro lado (antropológico), a través de la ciudad, la Sala de los Pueblos del Pacífico presenta producciones colectivas antes que individuales, la obra de las "culturas". Pero dentro de una polaridad institucionalizada se hace posible la interpenetración de los discursos. La ciencia puede ser estetizada, el arte puede ser hecho antropológico. En el Museo Norteamericano de Historia Natural las exhibiciones etnográficas se parecen cada vez más a muestras artísticas. Por cierto, la Sala de los Pueblos del Pacífico representa lo último en materia de cientificismo estético. Los objetos se muestran en formas que subrayan sus propiedades formales. Están suspendidos a la luz, sostenidos en el espacio mediante el uso ingenioso del plexiglás. (A uno lo sorprende la rareza cabal de una pequeña figulina de Oceanía colgada en percha en el tope de un vástago transparente de un metro de alto). Mientras estos artefactos artísticamente exhibidos se explican científicamente, ya no se busca con seriedad ese viejo intento funcionalista de presentar un cuadro integrado de sociedades o áreas culturales específicas. Hay una cualidad casi dadaísta en los rótulos de ocho vitrinas dedicadas a la sociedad aborigen australiana (menciono la serie completa en orden): "CEREMONIA, FIGURA DE UN ESPIRITU, MAGOS Y HECHICEROS, ARTE SAGRADO, LANZADORES DE VENABLOS, HACHAS Y CUCHILLOS DE PIEDRA, MUJERES, BOOMERANGS". Por todas partes, las piezas culturales de la sala se han recontextualizado en un nuevo discurso cibernético y antropológico. Por ejemplo se rotula las flautas y los instrumentos de cuerda: "La MUSICA es un sistema de sonidos organizados en el ambiente auditivo del hombre [sic]", o cerca: "La COMUNICACION es una función importante del sonido organizado".



Afinidades no incluidas en la muestra "Primitivismo" en el MOMA. 2. Colecciones. (a) Interior de la casa del jefe shake, Wrangel, Alaska, 1909.

En la Sala antropológica de los Pueblos del Pacífico los objetos no occidentales poseen aún un valor científico primario. Además, son bellos.[10] A la inversa, en el Centro para el Arte Africano los artefactos se definen esencialmente como "obras maestras", y sus hacedores como grandes artistas. El discurso del conocedor impera. Y una vez que la historia del arte que se narra en el MOMA deviene dogma, es posible reintroducir y cooptar el discurso de la etnografía. En el Centro los contextos y las funciones tribales se describen junto con las historias individuales de los objetos en exhibición. Ahora rigurosamente clasificados como obras maestras, los objetos africanos eluden la ubicación incierta y ahistórica de lo "tribal" y lo "primitivo". El catálogo, una especie de *cata-*



(b) Vista de la Sala Margaret Mead de los Pueblos del Pacífico.

logue raisonée, analiza exhaustivamente cada obra. La categoría de obra maestra oficia una individuación: las piezas en exhibición no son típicas; algunas son de una clase. El famoso dios Fon de la guerra o el hombre-tiburón Abomey llevan a historias precisas de creación y apropiación individual en situaciones coloniales visibles. Los rótulos especifican *cuál* de las expediciones de Griaule al Africa Occidental en la década de 1930 adquirió cada estatuilla dogon (véase Leiris 1934 y el capítulo 2). Aprendemos en el catálogo que una soberbia madre e hijo bamileke fue tallada por un artista llamado Kwayep, que la estatua fue comprada por el administrador colonial y antropólogo Henri Labouret al rey N'Jike. Mientras que los nombres tribales prevalecen en el MOMA, el Ala Rockefeller y el Museo Norteamericano de Historia Natural, aquí hacen su aparición los nombres personales.

En el catálogo de “Obras Maestras Africanas” aprendemos del entusiasmo del etnógrafo al hallar una figura hermafrodita dogon que luego sería famosa. La carta que registra su entusiasmo, escrita por Denise Paulme en 1935, sirve como evidencia de las preocupaciones estéticas de muchos coleccionistas etnográficos tempranos (Vogel y N’diaye 1985:122). Estos individuos, se nos dice, podían distinguir intuitivamente las obras maestras del mero arte o de los especímenes etnográficos. (En realidad, muchos de los etnógrafos individuales detrás de la colección del Musée de l’Homme, tales como Paulme, Michel Leiris, Marcel Griaule y André Schaeffner, fueron amigos y colaboradores del mismo artista “pionero modernista” quien, en la historia narrada en el MOMA, construyó la categoría de arte primitivo. De este modo, el sentido estético intuitivo en cuestión es el producto de un medio histórico específico. Véase el capítulo 4.) El catálogo de “Obras Maestras Africanas” insiste en que los fundadores del Musée de l’Homme eran conocedores de arte, y que su gran museo antropológico nunca trató todos sus contenidos como “especímenes etnográficos”. El Musée de l’Homme fue y es secretamente un museo de arte (Vogel 1985:11). La división taxonómica entre arte y artefacto es así salvada, al menos para el caso de las “obras maestras” autoevidentes, completamente en términos del código estético. El arte es arte en cualquier museo.

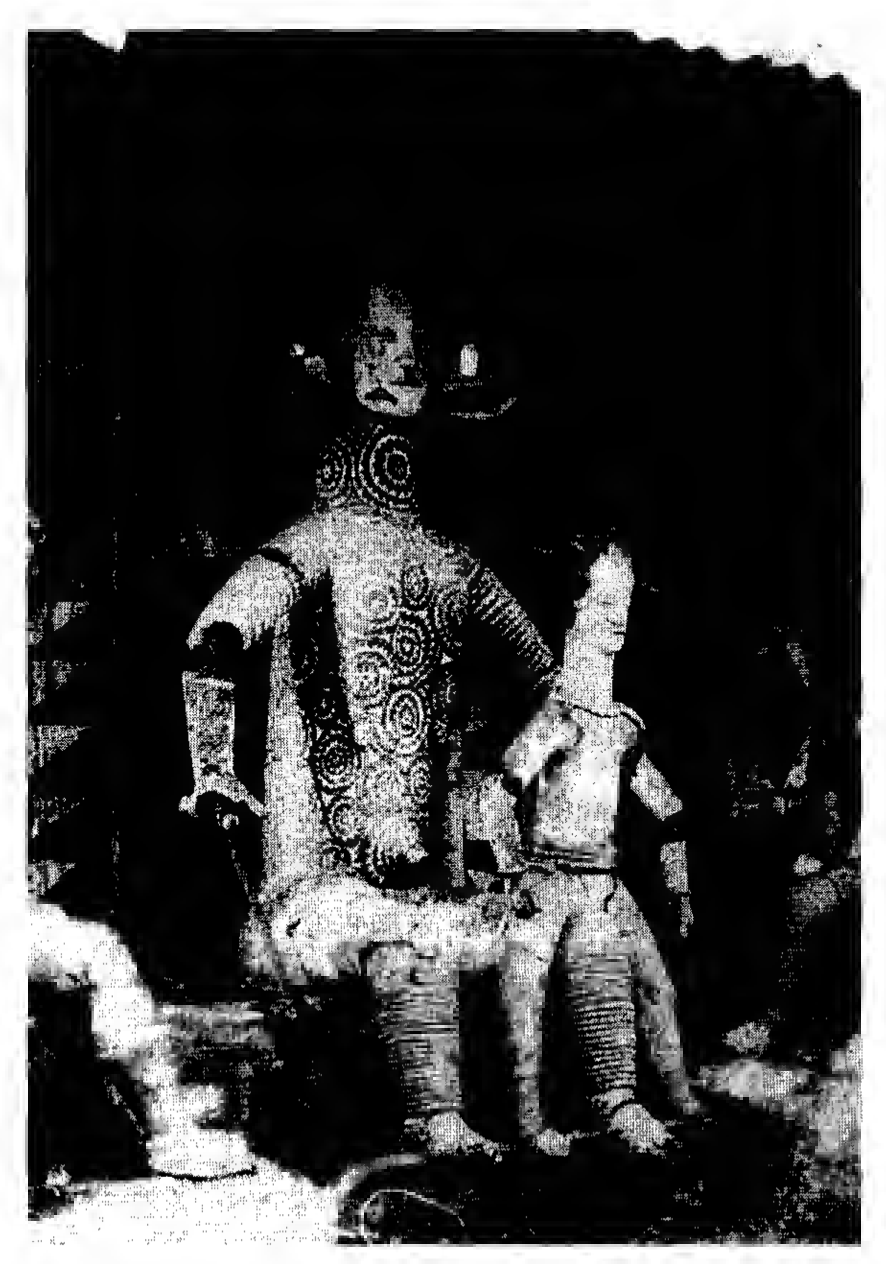
En esta exposición, a diferencia de otras en Nueva York, se puede proporcionar información sobre la historia de cada obra maestra individual. Aprendemos que una máscara de antílope kiwarani tachonada de espejos fue adquirida en un baile ofrecido por la administración colonial en Mali, en el Día de la Bastilla de 1931. Una máscara de conejo se compró a los danzarines dogon en una soirée de gala en París durante la Exhibición Colonial en el mismo año. Estas ya no son las “auténticas” formas tribales sin fecha vistas en el MOMA. En el Centro para el Arte Africano una historia diferente documenta tanto el carácter único de la obra de arte como el logro del coleccionista sagaz. Al subrayar la rareza, el genio y la capacidad del conocedor, el Centro confirma la existencia de obras de arte autónomas capaces de circular, de ser compradas y vendidas, de la misma forma que las obras de Picasso o Giacometti. El centro traza su linaje, adecuadamente, con el anterior Museo Rockefeller de Arte Primitivo, con sus lazos estrechos con los coleccionistas y el mercado del arte.

En su exhibición inaugural el Centro confirma la visión estéti-

co-etnográfica predominante del arte tribal como algo localizado en el pasado, buena para ser recolectada o para recibir valor estético. Su segunda exhibición (12 de marzo-16 de junio de 1985) se dedicó a "Artes Igbo: Comunidad y Cosmos". Ella cuenta otra historia, ubicando las formas de arte, la vida ritual y la cosmología en una sociedad africana específica y cambiante, una herencia pasada y presente. Las fotografías muestran máscaras "tradicionales" usadas por danzarines enmascarados hacia 1983 (éstas incluyen figuras satíricas de colonos blancos). Se proporciona una detallada historia de cambio cultural, lucha y revivificación. En el catálogo, Chike C. Aniakor, un estudioso igbo, escribe junto con el coeditor Herbert M. Cole sobre "la siempre cambiante estética igbo": "Es ilusorio pensar que lo que tan cómodamente rotulamos de arte 'tradicional' fue en tiempos anteriores inmune a cambios en estilo y forma; es entonces improductivo lamentar cambios que reflejan realidades actuales. Siempre se encontrará continuidad con formas más tempranas; la persistencia actual de los valores de la familia y la comunidad asegura que el arte siempre florecerá. Y como siempre, los igbo crearán nuevas formas de arte de su espíritu inventivo, reflejando las interacciones dinámicas con el entorno y con sus vecinos y expresando ideas culturales" (Cole y Aniakor 1984:14).

Cole y Aniakor proporcionan una historia muy diferente de "lo tribal" y "lo moderno" de la que se cuenta en el Museo de Arte Moderno, una historia de invención, no de redención. En su prefacio al catálogo Chinua Achebe ofrece una visión de la cultura y de los objetos que desafía frontalmente la ideología de la colección de arte y la obra maestra. A los igbo, nos dice, no les agradan las colecciones:

> La negación intencionada de las casas *mbari,* penosa y devotamente construidas, con todos los objetos de arte dentro tan pronto como el primer mandato de su creación ha sido pronunciado, proporciona una significativa comprensión del valor estético igbo como *proceso,* más que como *producto.* El proceso es movimiento mientras el producto es descanso. Cuando el producto se preserva o se venera, el impulso para repetir el proceso queda comprometido. Por lo tanto el igbo escoge eliminar el producto y retener el proceso, de modo que cada ocasión y cada generación recibirá su propio impulso y experiencia de creación. Es interesante que esta disposición estética reciba un poderoso respaldo del clima tropical, el cual proporciona abundancia de materiales



La deidad de la tierra, Ala, con sus “hijos” en su casa mbari.
Obube Ulakwo, sudeste de Nigeria, 1966.

para hacer arte, tales como madera, así como formidables agentes de disolución, tales como la humedad y las termitas. Los visitantes a Igboland se sorprenden al ver que rara vez se acuerda a los artefactos un valor particular sólo porque sean viejos (Achebe 1984:ix).

La imagen de "degradación" de Achebe sugiere no la alegoría modernista de la redención (una anhelo de hacer las cosas completas, de pensar arqueológicamente), sino una aceptación de serialidad sin fin, un deseo de mantener las cosas aparte, dinámicas e históricas.

*

Los sistemas de objetos estéticos-antropológicos de Occidente están siendo desafiados, y la política de la recolección y la exhibición en ocasiones se torna visible. Incluso en el MOMA la evidencia de pueblos tribales vivientes no ha sido por completo excluida. Un pequeño texto rompe el encantamiento. Un rótulo especial explica la ausencia de una figura del dios zuñi de la guerra habitualmente guardada en el Museum für Völkerunde de Berlín. Aprendemos que algo tarde en los preparativos para la muestra "autoridades reconocidas" informaron al MOMA "que los zuñi consideran sacrílega cualquier exhibición de los dioses de la guerra". De esta forma, continúa el rótulo, aunque esas figuras se exhiben habitualmente en todas partes, el museo decidió no traer el dios de la guerra (que ejerció influencia sobre Paul Klee) desde Berlín. Esta tersa nota suscita más preguntas que las que contesta, porque al menos establece que los objetos en exhibición pueden de hecho "pertenecer" a alguna otra cosa que al arte o a un museo etnográfico. Las tradiciones vivientes han hecho reclamos sobre ellos, poniendo en cuestión (con una fuerza distante pero cada vez más palpable) a su actual hogar en los sistemas institucionales del Occidente moderno.[11]

En otro lugar de Nueva York esta fuerza se ha hecho aun más visible. "Te Maori", una muestra que visita el Metropolitan, establece claramente que el "arte" que se exhibe es todavía sagrado, y está en préstamo no solamente por parte de museos de Nueva Zelanda, sino por parte del pueblo maorí. El arte tribal por cierto es político de cabo a rabo. Los maoríes han permitido que su tradición sea explotada como "arte" por parte de importantes instituciones culturales de Occidente y sus patrocinadores para resal-



Afinidades no incluidas en la muestra "Primitivismo" en el MOMA. 3. Apropiaciones.
(a) La señora de Pierre Loeb en su apartamento familiar con obras tribales y modernas, rue Desbordes-Valmore, París, 1929.

tar su propio prestigio internacional y contribuir así al actual resurgimiento de la sociedad en Nueva Zelanda (Mead 1984).[12] Las autoridades tribales dieron permiso para que la exhibición se trasladara, y participó en las ceremonias inaugurales de una manera evidente y característica. Así hicieron los líderes asante en la exhibición de su arte y cultura en el Museo de Historia Natural (16 de octubre de 1984-17 de marzo de 1985). Aunque la muestra asante se centra en artefactos de los siglos XVIII y XIX, evidencia la censura colonial del siglo XX y se incluye la reciente renovación de la cultura asante, junto con fotos en color de ceremonias modernas y objetos "tradicionales" hechos recientemente, llevados a Nueva York como regalo para el museo. En esta muestra la *ubicación* del arte en exhibición —en sentido de dónde, a quiénes y a qué tiempo pertenece— es muy diferente de la ubica-



(b) Muchacha de Nueva Guinea con lámparas de fotografía.

ción de los objetos africanos en el MOMA o en el Ala Rockefeller. Lo tribal es plenamente histórico.

Otra representación más de la vida y el arte tribal puede encontrarse en la colección de la Costa Noroccidental en la Galería IBM (10 de octubre-29 de diciembre de 1984) cuyos objetos han viajado ciudad abajo desde el Museo de los Indios Norteamericanos. Se los exhibe en salas de intensa luminosidad (el decorado embellecedor de "boutique" que parece ser el regalo modernista a las muestras de museo, tanto etnográficas como artísticas). Pero esta exhibición de obras maestras tradicionales finaliza con obras de artistas vivientes de la Costa Noroccidental. Fuera de la galería, en el atrio de IBM, se han instalado dos grandes postes totémicos. Uno es un espécimen curtido del Museo de los Indios Norteamericanos, y el otro ha sido tallado para la muestra por el Kwakiutl Calvin Hunt. El artista puso los toques finales en su creación mientras estaba en el atrio; se han dejado frescas asti-

llas de madera desparramadas en torno de la base. Nada de esto es posible o incluso imaginable en la calle 53 Oeste.

Los organizadores del MOMA han sido claros sobre estas limitaciones, y han especificado repetidamente lo que no alegan mostrar. Es por eso en cierto sentido poco limpio preguntar por qué no han construido una historia de las relaciones entre "lo tribal" y "lo moderno" enfocada de otra manera. Pero las exclusiones construidas dentro de cualquier colección o narración son objetos legítimos de crítica, y el tono insistente y didáctico de la muestra del MOMA sólo hace que su enfoque sea más discutible. Si los objetos no occidentales en la calle 53 Oeste nunca cuestionan realmente los valores estéticos establecidos, sino que los confirman continuamente, esto suscita cuestiones sobre el supuesto potencial revolucionario del "primitivismo modernista". La ausencia de cualquier ejemplo de modernismo del Tercer Mundo o de obras tribales recientes refleja una penetrante y "autoevidente" alegoría de redención.

La sala final de la exhibición del MOMA, "Exploraciones Contemporáneas", que pudo haberse usado para reenfocar la historia del modernismo y lo tribal, en vez de eso se esfuerza por encontrar artistas occidentales contemporáneos cuya obra posea un "sentimiento primitivo".[13] Se estipulan diversos criterios: el uso de materiales toscos o "naturales", una actitud ritualista, preocupación ecológica, inspiración arqueológica, ciertas técnicas de montaje, una concepción del artista como shamán, o cierta familiaridad con "la mente del hombre primitivo en su [sic] ciencia y mitología" (quizá derivada de la lectura de Lévi-Strauss). Tales criterios, añadidos a todas las otras cualidades "primitivistas" invocadas en la exhibición y en su catálogo, desentrañan al fin la categoría de lo primitivo, exponiéndola como un conglomerado incoherente de cualidades que en diferentes momentos se han usado para construir una fuente, origen o alter ego que confirma algún nuevo "descubrimiento" en el territorio del sujeto occidental. La exhibición es en el mejor de los casos una reseña histórica de un cierto momento de este proceso inexorable. Hacia el final, el sentimiento que se crea es de claustrofobia.

Los objetos no occidentales que entusiasmaron a Picasso, Derain y Léger irrumpieron en el reino del arte oficial de Occidente desde fuera. Fueron rápidamente integrados, reconocidos como obras maestras, acogidos en hogares dentro de un sistema de objetos antropológicos-estéticos. Hasta ahora este proceso ha sido suficientemente celebrado. Necesitamos exhibiciones que

cuestionen los límites del arte y del mundo del arte, un influjo de artefactos "de afuera" en verdad indigeribles. Las relaciones de fuerza en las que una porción de la humanidad puede seleccionar, valorar y recolectar los productos puros de los otros necesita criticarse y transformarse. Esto no es tarea fácil. Mientras tanto podemos por lo menos imaginar muestras que exhiban las producciones impuras, "inauténticas" de la vida tribal pasada y presente; exhibiciones radicalmente heterogéneas en su mezcla global de estilos; exhibiciones que se ubican a sí mismas en articulaciones multiculturales específicas; exhibiciones en las que la naturaleza siga siendo "innatural"; exhibiciones cuyos principios de incorporación sean abiertamente cuestionables. Lo siguiente podría ser mi contribución a una muestra diferente sobre "afinidades de lo tribal y lo posmoderno". Sólo ofrezco el primer párrafo de la soberbia descripción de Barbara Tedlock de la ceremonia shalako de los zuñi, un festival que es apenas una parte de una tradición compleja y viviente (1984:246):

> Imagine una pequeña aldea del oeste de Nuevo México, con sus calles nevadas con filas de Mercedes blancos, pickups de un cuarto de tonelada y furgones Dodge. Los aldeanos envueltos en mantas negras y mantones estampados están parados cerca de visitantes en blusas de terciopelo azul con hileras de botones de un décimo y voluminosas polleras de satén. Sus hombres usan sombreros Stetson negros con bandas de plata, jeans planchados, botas Tony Lama y mantas Pendleton multicolores. Los visitantes visten casacas de ski naranja fosforescente, rosas y verdes, gorras tejidas, botas rústicas y mitones. Amontonados todos juntos están mirando en casas construidas recientemente, iluminadas por lámparas desnudas que cuelgan de vigas toscas con lanas Woolworth rojas y calicó estampado en azul, floreado en los bordes. Paredes de piedras y revocadas en blanco sostienen capas de echarpes, mantas de Chimayó, tapetes navajo, mantones bordados con flores, seda negra de México y rayón púrpura, rojo y azul de Checoslovaquia. Hileras de faldas de danza y cinturones de lluvia hopi; fajas tejidas rojas y verdes de Isleta; cinturones de concha plateada y mantas negras navajo y zuñi cubiertas con alfileres de plata con piedra pulida, mosaico arco iris, incrustaciones en canal, bordados de lona turquesa, ágata rosa, alabastro, carbón de hulla negra y baquelita del viejo '78, coral, concha de abulón, ostras de madreperla y caracoles colgados de postes suspendidos del techo. Cabezas trofeo de mula y venado de

cola blanca ornadas con collares de calabazas, coral y turquesa tosca, clavadas en torno del cuarto sobre calzones de ante sobre tapices árabes de Martin Luther King y los hermanos Kennedy, la Ultima Cena, un rebaño de ovejas con un pastor con halo, caballos y pavos reales.

Notas

1. El término *tribal* se usa aquí con considerable reticencia. Denota una clase de sociedad (y de arte) que no puede ser determinada coherentemente. El concepto de tribu, un cajón de sastre, se origina en la proyección de Occidente y en la necesidad administrativa más que en cualquier cualidad esencial o grupo de rasgos. El término se utiliza ahora en lugar de *primitivo* en frases tales como *arte tribal*. La categoría así denotada, como este ensayo argumenta, es un producto de taxonomías occidentales históricamente limitadas. Aunque el término fue en su origen una imposición, sin embargo, ciertos grupos no occidentales lo han adoptado. El estatus tribal es en muchos casos una base estratégica decisiva para la identidad. En este ensayo, mi uso de *tribu* y *tribal* refleja el uso común, mientras sugiere las formas en que el concepto es sistemáticamente distorsionado. Véase Fried 1975 y Sturtevant 1983.

2. Estas afirmaciones fueron hechas por William Sturtevant en el simposio de antropólogos e historiadores de arte realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 3 de noviembre de 1984.

3. En Leiris 1953 se sugiere una formulación más rigurosa que la de la afinidad. ¿Cómo, se pregunta Leiris, podemos hablar de la escultura africana como de una categoría singular? El nos advierte del "peligro de que podamos subestimar la diversidad de la escultura africana; en la medida en que seamos menos capaces de apreciar los aspectos en que las culturas o las cosas no familiares para nosotros difieren entre sí, antes que los aspectos en que difieren de las cosas a que estamos acostumbrados, tenderemos a ver ciertas similitudes entre ellas que yacen, de hecho, meramente en las diferencias que les son comunes" (p. 35). De este modo, al hablar de escultura africana uno cierra inevitablemente los ojos "a la rica diversidad que realmente puede encontrarse en esta escultura, para concentrarse en los aspectos en que *no* es lo que nuestra escultura generalmente es". La afinidad de lo tribal y lo moderno es, según esta lógica, una importante ilusión óptica: la medida de una *común diferenciación* de las modalidades artísticas que dominaron en Occidente desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX.

4. Véase, por ejemplo, el análisis de Rubin de los universales míticos compartidos por una pintura de Picasso y una media máscara de la costa noroccidental (Rubin 1984:328-330). Véase también la asociación que hace

Kirk Varnedoe entre el primitivismo modernista y la exploración científica racional (Rubin 1984:201-203, 652-653).

5. Este punto fue expuesto por Clifford Geertz en el simposio del 3 de noviembre de 1984 en el Museo de Arte Moderno (véase nota 2).

6. El choque entre las versiones "dark" y "light" del primitivismo de Krauss y Varnedoe es la incongruencia más llamativa del catálogo. Para Krauss la tarea crucial es despedazar las formas de poder y subjetividad predominantemente europeas; para Varnedoe la tarea es extender su alcance, cuestionar e innovar.

7. Sobre la *négrophilie* véase Laude 1968; sobre tendencias paralelas en literatura véase Blachère 1981 y Levin 1984. El descubrimiento de la cosa "nègre" por parte de la vanguardia europea estaba mediatizado por una América imaginaria, una tierra de nobles salvajes que simultáneamente representaban el pasado y el futuro de la humanidad, una perfecta afinidad de lo primitivo y lo moderno. Por ejemplo, el jazz se asociaba con las fuentes primigenias (pasiones eróticas y salvajes) y con la tecnología (el ritmo mecánico de tambores cepillados, el fulgurante saxofón). La reacción de Le Corbusier fue típica: "En un estúpido espectáculo de variedad, Josephine Baker cantó 'Baby' con tan intensa y dramática sensibilidad que me hizo llorar. Hay en esta música negra americana una masa lírica 'contemporánea' tan invencible que podría ver en ella la fundación de un nuevo sentimiento musical capaz de ser la expresión de una nueva época y capaz también de clasificar sus orígenes europeos como Edad de Piedra, sólo como ha pasado con la nueva arquitectura" (citado en Jencks 1973:102). Como fuente de inspiración modernista para Le Corbusier, la figura de Josephine Baker sólo era comparable con los monumentales elevadores de granos, casi egipcios, que se alzaban en las llanuras norteamericanas, construidos por ingenieros "primitivos" sin nombre (Banham 1986:16). La narrativa histórica implícita aquí ha sido una de las características de la innovación literaria y artística del siglo XX, como un modernismo redentor que "descubre" tenazmente lo primitivo que puede justificar su propio sentido de emergencia.

8. Los desarrollos del siglo XX que aquí se siguen vuelven a desplegar estas ideas en un dominio intercultural, a la vez que preservan sus más antiguas cargas éticas y políticas. Véase capítulo 10, sección 2.

9. Sobre el reconocimiento de obras maestras véanse las confiadas demandas de Rubin (1984:20-21). El se permite afirmaciones como la que sigue sobre el arte tribal y el moderno: "Las soluciones del genio en las artes plásticas son esencialmente instintivas" (p. 78, n. 80). Un obstinado rechazo de las supuestas concepciones de los antropólogos (quienes creen en la producción colectiva de las obras de arte tribal) caracteriza los intentos de Rubin de despejar un espacio autónomo para el juicio estético. Las sugerencias de que él pudiera estar proyectando categorías estéticas occidentales sobre tradiciones con diferentes definiciones del arte se consideran simplistas (por ejemplo, p. 28).

10. En el simposio del 3 de noviembre de 1984 (véase nota 2), Christian Feest señaló que la tendencia de reclasificar objetos en las colecciones

etnográficas como "arte" es en parte una respuesta a la mayor disponibilidad de fondos disponibles para las exhibiciones de arte, más que para las antropológicas.

11. Este cambiante equilibrio de fuerzas es evidente en el caso de los dioses zuñis de la guerra, o ahauuta. Los zuñi objetan con vehemencia la exhibición de estas figuras (aterradoras y de gran fuerza sagrada) como "arte". Son los únicos objetos tradicionales singularizados con esta objeción. Después de la firma del Acta de Libertad de Religión de los Nativos Norteamericanos en 1978, los zuñi iniciaron tres acciones legales formales reclamando la devolución de los ahauuta (que, como propiedad comunal son, a los ojos de los zuñi, bienes robados). Una venta en Sotheby Parke-Bernet en 1978 tuvo que interrumpirse, y la figura fue con el tiempo devuelta a los zuñi. El Museo de Arte de Denver fue obligado a repatriar sus ahauutas en 1981. Una demanda contra el Smithsonian sigue sin resolverse mientras esto se escribe. Se han aplicado presiones en otras partes en una campaña continuada. En estas nuevas condiciones, los ahauuta zuñi no pueden exhibirse ya rutinariamente. Incluso la figura que Paul Klee vio en Berlín correría el riesgo de ser incautada como contrabando si se hubiera embarcado a Nueva York para la muestra del MOMA. Para una semblanza general, véase Talbot 1985.

12. Un artículo sobre los fondos corporativos de las artes en el *New York Times* del 5 de febrero de 1985, p. 27, informó que Mobil Oil patrocinó la muestra maorí en gran parte para complacer al gobierno de Nueva Zelanda, con el que estaba cooperando en la construcción de una planta de conversión de gas natural.

13. En algunos lugares la búsqueda se torna autoparódica, como en el rótulo de las obras de Jackie Winsor: "La obra de Winsor posee un sentimiento primitivista, no sólo en la presencia física cruda de sus materiales, sino también en la forma en que ella compone. Su trabajo —clavar clavos, torcer roscas— va más allá de la simple repetición sistemática para abordar el carácter expresivo de la acción ritualizada".

10
Sobre la recolección de arte y cultura*

Hay un Tercer Mundo dentro de cada Primer Mundo, y viceversa.
Trinh T. Minh-Ha, "Difference", *Discurso* 8

Este capítulo se compone de cuatro partes apenas conectadas, cada una de las cuales se ocupa del destino de los artefactos tribales y las prácticas culturales una vez que se han reubicado en museos occidentales, sistemas de intercambio, archivos disciplinarios y tradiciones discursivas. La primera parte propone una aproximación crítica e histórica a la colección, concentrándose en procesos subjetivos, taxonómicos y políticos. Esboza el "sistema arte-cultura" a través del cual se han contextualizado y evaluado los objetos exóticos en Occidente en el último siglo. Este sistema ideológico e institucional se explora aun más en la segunda parte, donde se presenta la descripción cultural como una forma de colección. Se muestra que la "autenticidad" que se acuerda tanto a grupos humanos como a su obra artística procede de supuestos específicos sobre temporalidad, totalidad y continuidad. La tercera parte se concentra en un momento revelador en la apropiación moderna de obras de "arte" y "cultura" no occidentales, un momento retratado en diversas memorias por Claude Lévi-Strauss

* El término inglés *collection* significa eventualmente "recolección", idea que a su vez remite a las nociones de "recopilación" y de "recuerdo". Al igual que lo hiciera con una *authority* que significaba tanto "autoridad" como "autoría", Clifford juega en todo este texto con las significaciones concentradas y ambivalentes de las palabras, introduciendo no pocas imposibilidades de justa traducción [T.]

sobre sus años en tiempo de guerra en Nueva York. Una lectura crítica torna explícita la narrativa metahistórica redentora que esas memorias presuponen. El sistema general de arte-cultura sustentado por tal narrativa se impugna a lo largo del capítulo y en particular en la cuarta parte, donde se sugieren historias y contextos "tribales" alternativos.

Recolectándonos

Entrando
Te encontrarás en un clima de castañuelas de nuez,
Una vibración musical
Del Estrecho de Torres, un sistro de Mirzapur
Llamado Jumka, "usado por las tribus
Aborígenes para atraer la caza menor
En noches oscuras", cigarrillos de coolie
Y máscaras de Saagga, el Doctor Demonio,
Los párpados cosidos por cuerdas.

El poema de James Fenton "El Museo Pitt Rivers, Oxford" (1984:81-84), del cual se ha tomado esta estrofa, redescubre un lugar de fascinación en la colección etnográfica. Para este visitante incluso el rótulo descriptivo del museo parece aumentar la maravilla ("...atraer la caza menor / en noches oscuras") y el temor. Fenton es un adulto-niño que explora territorios de peligro y deseo, porque ser un niño en esta colección ("Por favor, señor, dónde está la mano / reseca?") es ignorar las serias admoniciones sobre la evolución humana y la diversidad cultural que se anuncian en el salón de entrada. En vez de eso, es estar interesado por la garra de un cóndor, la mandíbula de un delfín, el cabello de una bruja, o "la pluma de un grajo usada como encantamiento / en Buckinghamshire". El museo etnográfico de Fenton es un mundo de encuentros íntimos con objetos inexplicablemente fascinantes: fetiches personales. Aquí la colección está atada ineludiblemente a la obsesión, a la recolección. Los visitantes "encuentran el paisaje de su infancia señalado / Aquí en pilas caóticas de souvenirs... sala de cajas de lo olvidado o difícilmente posible".

Ir
Como un historiador de ideas o un violador,
Por el arte primitivo,
Como un semiólogo del polvo, equipado para desentrañar

Los siete componentes de esa maldición de bruja
O la sintaxis del diente mutilado. Ir
En grupos para reírse de los hallazgos curiosos.
Pero no entres en el reino de tus promesas
Para ti mismo, como un niño entrando en lo prohibido
Bosques de su pasatiempo solitario.

No entres en esta zona tabú "poblada con trampas de privacidad y ficción / Y el peligroso tercer deseo". No encuentres esos objetos excepto como *curiosidades* para reírse de ellas, *arte* a ser admirado, o *evidencia* a ser científicamente entendida. La forma de tabú, seguida por Fenton, es un camino de fantasía demasiado íntima, recordando los sueños del niño solitario "que luchó con águilas por sus plumas", o la visión aterradora de una muchacha, con su turbulento amante visto como un sabueso con "extraños ojos pretercaninos". Este camino por el Museo Pitt Rivers finaliza con lo que parece un esbozo de autobiografía, la visión de unas "maderas prohibidas" personales, exóticas, deseadas, salvajes y gobernadas por la ley (paterna):

Sabía qué torturas habían preparado los salvajes
Para él allí, cuando calmadamente abrió la puerta
Y entró en el bosque cerca del cartel: "SEPAN QUE
LAS TRAMPAS HUMANAS Y LAS ARMAS DE RESORTE SE BASAN EN ESTAS
PREMISAS".
Porque su padre había protegido su riqueza.

El viaje de Fenton a la alteridad conduce a un área prohibida de sí mismo. Su forma íntima de ganar la colección exótica encuentra un área de deseo, excluida y vigilada. La ley se preocupa de la *propiedad*.

El análisis clásico de C. B. Macpherson sobre el "individualismo posesivo" de Occidente (1962), sigue el rastro del surgimiento, en el siglo XVII, de un ideal de sujeto como propietario: el individuo rodeado de bienes y propiedades acumuladas. El mismo ideal parece cierto para las colectividades que hacen y rehacen sus "sujetos" culturales. Por ejemplo, Richard Handler (1985) analiza la construcción de un "patrimonio" cultural de Quebec, basándose en Macpherson para desenredar los supuestos y paradojas involucradas en "poseer una cultura", seleccionando y fomentando una "propiedad" colectiva auténtica. Su análisis sugiere que esta identidad, sea cultural o personal, presupone actos de recolección

que reúnan posesiones en sistemas arbitrarios de valor y significado. Tales sistemas, siempre poderosos y gobernados por reglas, cambian históricamente. No se puede escapar de ellos. En el mejor de los casos, sugiere Fenton, se puede transgredir ("cazar furtivamente" en sus zonas de tabú), o hacer que sus órdenes autoevidentes parezcan extraños. En el análisis sutilmente perverso de Handler de un sistema de retrospección —revelado por una selección hecha por la Comisión de Monumentos Históricos de diez clases de "propiedad cultural"— aparece como una taxonomía digna de la "Enciclopedia China" de Borges: "(1) monumentos conmemorativos; (2) iglesias y capillas; (3) fuertes del Régimen Francés; (4) molinos de viento; (5) cruces al borde del camino; (6) inscripciones y placas conmemorativos; (7) monumentos devocionales; (8) viejas casas y mansiones; (9) mobiliario antiguo; (10) 'les choses disparues'" (1985:199). En el análisis de Handler la recolección y preservación de un dominio de identidad auténtico no puede ser natural o inocente. Está ligada a políticas nacionalistas, a las leyes restrictivas y a las discutidas codificaciones del pasado y el futuro.

*

Algunas formas de "recolección" en torno del sujeto y el grupo —el montaje del "mundo" material, la demarcación de un dominio subjetivo que no es lo "otro"— son probablemente universales. Todas esas colecciones encarnan jerarquías de valor, exclusiones, territorios regulados del sujeto. Pero la noción que esta recolección involucra es la acumulación de posesiones, la idea de que la identidad es una especie de riqueza (de objetos, conocimiento, recuerdos, experiencia) seguramente no es universal. La acumulación individualista de los "grandes hombres" melanesios no es posesiva en el sentido de Macpherson, porque en Melanesia se acumula no para poseer objetos como bienes privados, sino para regalarlos, redistribuirlos. En Occidente, sin embargo, la recolección ha sido desde hace mucho una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad posesivos.

Bajo esta luz, las colecciones de los niños son reveladoras: la acumulación por parte de un niño de automóviles en miniatura, las muñecas de una niña, un "museo natural" de vacaciones veraniegas (con piedras y conchas rotuladas, un colibrí en una botella), un cuenco atesorado lleno con brillantes raspaduras de crayones. En estos pequeños rituales observamos las canalizaciones

de la obsesión, un ejercicio sobre cómo apropiarse del mundo, reunir cosas con buen gusto y apropiadamente en torno de uno mismo. En todas las recolecciones las inclusiones reflejan reglas culturales más amplias de taxonomía racional, de género, de estética. Una necesidad excesiva de *tener* a veces incluso rapaz, se transforma en un deseo significativo gobernado por reglas. De este modo el sujeto que debe poseer pero no puede tenerlo todo aprende a seleccionar, ordenar y clasificar por jerarquías, a hacer "buenas" colecciones.[1]

Ya sea que un niño coleccione dinosaurios en miniatura o muñecas, tarde o temprano se verá alentado a mantener las colecciones en un estante, o en una caja especial, o en una casa de muñecas. Los tesoros personales se harán públicos. Si la pasión es por figulinas egipcias, se espera que el coleccionista las rotule, que conozca su dinastía (no es suficiente que ellas rezuman poder o misterio), que diga cosas "interesantes" sobre ellas, que distinga las copias de los originales. El buen coleccionista (a diferencia del obsesivo y el miserable) tiene buen gusto y es reflexivo.[2] La acumulación se desenvuelve de una manera pedagógica y edificante. La colección misma —su estructura taxonómica y estética—, adquiere valor, y la fijación privada en objetos singulares se marca negativamente como fetichismo. Por cierto, una relación "apropiada" con objetos (la posesión gobernada por reglas) presupone una relación "salvaje" o desviada (una fijación idólatra o erótica).[3] En las palabras de Susan Stewart, "El límite entre la colección y el fetichismo está mediado por la clasificación y la exhibición, en tensión con la acumulación y el secreto" (1984:163).

El amplio estudio de Stewart *On Longing* sigue el rastro de una "estructura del deseo" cuya tarea, repetitiva e imposible, cubre las brechas que separan el lenguaje de la experiencia que éste codifica. Ella explora ciertas estrategias recurrentes adoptadas por occidentales desde el siglo XVI. En su análisis, la miniatura, sea un retrato o una casa de muñecas, encarna un anhelo burgués por la experiencia "interna". También explora la estrategia del gigantismo (de Rabelais a Gulliver, de los terraplenes a los carteles), el souvenir y la colección. Muestra el modo en que las colecciones, y en forma más notable los museos, crean la ilusión de la representación adecuada de un mundo arrancando primero los objetos de sus contextos específicos (sea culturales, históricos o intersubjetivos) y haciendo que ellos "representen" totalidades abstractas: una "máscara bambara", por

ejemplo, transformándose en una metonimia etnográfica de la cultura bambara. Enseguida se elabora un esquema de clasificación para almacenar o exhibir el objeto de tal modo que la realidad misma de la colección, su orden coherente, oculte las historias específicas de la producción y apropiación del objeto (págs. 162-165). En paralelo con la concepción marxista de la objetivación fantástica de las mercancías, Stewart argumenta que en el museo occidental moderno "la ilusión de una relación entre cosas toma el lugar de una relación social" (p. 165). El coleccionista descubre y adquiere objetos salvajes. El mundo objetivo está dado, no producido, y de este modo se ocultan las relaciones históricas de poder tras el trabajo de la adquisición. La *construcción* del significado en la clasificación y la exhibición del museo se mixtifica como una *representación* adecuada. El tiempo y el orden de la colección borran el trabajo social concreto de su construcción.

La obra de Stewart, junto con la de Phillip Fisher (1975), Krzysztof Pomian (1978), James Bunn (1980), Daniel Defert (1982), Johannes Fabian (1983) y Rémy Saisselin (1984), entre otros, ponen la colección y la exhibición agudamente en perspectiva como procesos decisivos de la formación de la identidad occidental. Los artefactos reunidos —sea que encuentren su camino en gabinetes de curiosidades, salas privadas, museos de etnografía, folklore o bellas artes— funcionan dentro de un "sistema de objetos" capitalista en desarrollo (Baudrillard 1968). En virtud de este sistema se crea un mundo de *valor* y se mantiene un despliegue significativo y una circulación de artefactos. Para Baudrillard los objetos coleccionados crean un entorno estructurado que sustituye el "tiempo real" de los procesos históricos y productivos por su propia temporalidad: "El entorno de los objetos privados y su posesión —del cual las colecciones son una manifestación extrema—, es una dimensión de nuestras vidas a la vez esencial e imaginaria. Tan esencial como los sueños" (1968:135).

*

Una historia de la antropología y el arte moderno necesita contemplar la colección tanto como una forma de subjetividad occidental y como un conjunto cambiante de poderosas prácticas institucionales. La historia de las colecciones (que no se limita a los museos) es fundamental para comprender la forma en que los

grupos sociales que inventaron la antropología y el arte moderno se han *apropiado* de cosas, hechos y significados exóticos. (*Apropiar:* "hacer propio", del latín *proprius,* "propio", "propiedad".) Es importante analizar la forma en que las discriminaciones poderosas pueden constituir, en momentos particulares, el sistema general de objetos dentro del cual los artefactos valorados circulan y adquieren sentido. De aquí en más se suscitan cuestiones de largo alcance.

¿Qué criterios validan un producto auténtico, cultural o artístico? ¿Cuáles son los valores diferenciales que se otorgan a las antiguas y nuevas creaciones? ¿Qué criterios morales y políticos justifican las prácticas de recolección "buenas", responsables y sistemáticas? ¿Por qué, por ejemplo, las compras al por mayor que realizó Leo Frobenius de objetos africanos a comienzos de siglo hoy parecen excesivas? (Véase también Cole 1985 y Pye 1987.) ¿Cómo se define una colección "completa"? ¿Cuál es el equilibrio adecuado entre el análisis científico y la exhibición pública? (En Santa Fe se alberga una soberbia colección de arte nativo norteamericano en la Escuela Norteamericana de Investigación, en un edificio construido literalmente como una bóveda, con acceso cuidadosamente restringido. El Musée de l'Homme exhibe menos de la décima parte de sus colecciones; el resto se guarda en gabinetes de acero o apiladas en las esquinas del vasto sótano.) ¿Por qué hasta hace poco parecía obvio que los objetos no occidentales debían preservarse en museos europeos, incluso cuando esto significara que no hubiera especímenes puros visibles en su país de origen? ¿Cómo se distinguen las "antigüedades", "curiosidades", "arte", "souvenirs", "monumentos" y "artefactos etnográficos", en diferentes contextos históricos y en determinadas condiciones de mercado? ¿Por qué tantos museos antropológicos han comenzado a mostrar en años recientes algunos de sus objetos como "obras maestras"? ¿Por qué sólo recientemente el arte para turistas ha comenzado a llamar seriamente la atención de los antropólogos? (Véase Graburn 1976, Jules-Rosette 1984.) ¿Cuál ha sido el juego cambiante entre la colección de historia natural y la selección de artefactos antropológicos para la exhibición y el análisis? La lista podría extenderse.

La historia crítica de la colección se preocupa por aquella parte del mundo material que determinados grupos e individuos eligen preservar, valorizar e intercambiar. Aunque esta compleja historia, por lo menos desde la época de los descubrimientos, está

aún por escribirse, Baudrillard proporciona un marco de referencia inicial para el despliegue de los objetos en el Occidente capitalista reciente. En su concepción, resulta axiomático que todas las categorías de objetos significativos —incluso aquellos que se destacan como evidencia científica o gran arte— funcionan dentro de un sistema ramificado de símbolos y valores.

Para tomar sólo un ejemplo: el *New York Times* del 8 de diciembre de 1984 informó el difundido saqueo ilegal de sitios arqueológicos anasazi en el sudoeste norteamericano. De este modo, las vasijas y las urnas pintadas extraídas en buenas condiciones podían costar hasta 30.000 dólares en el mercado. Otro artículo sobre el mismo tema incluía una fotografía de vasijas y cántaros de la Edad de Bronce rescatados por arqueólogos de un naufragio fenicio en las costas de Turquía. Una de las reseñas presentaba colecciones clandestinas con propósito de lucro, la otra, una colección científica en pro del conocimiento. Las evaluaciones morales de los dos actos de rescate eran fuertemente opuestas, pero las vasijas recuperadas eran todas significativas, bellas y antiguas. El valor comercial, estético y científico presuponía en ambos casos un sistema previo de valores. Este sistema encuentra interés y belleza intrínseca en objetos de un tiempo pasado, y presupone que coleccionar objetos cotidianos de civilizaciones antiguas (preferentemente desaparecidas) será más *recompensador* que coleccionar, por ejemplo, termos decorados de China o camisetas pintadas de Oceanía. Los coleccionistas con mentalidad histórica otorgan a los objetos antiguos un sentido de "profundidad". La temporalidad se cosifica y rescata como origen, belleza y conocimiento.

Este sistema arcaizante no siempre ha dominado al coleccionismo occidental. Las curiosidades del Nuevo Mundo reunidas y apreciadas en el siglo XVI no necesariamente se valorizaban como antigüedades, productos de civilizaciones "pasadas". Con frecuencia ocupaban la categoría de lo maravilloso, de una "Edad de Oro" contemporánea (Honour 1975; Mullaney 1983; Rabasa 1985). Más recientemente, el sesgo retrospectivo de las apropiaciones de las culturas del mundo por Occidente ha sido puesto en examen (Fabian 1983; Clifford 1986b). La "autenticidad" cultural o artística tiene tanto que ver con un presente inventivo, como con la objetivización, preservación o revivificación de un pasado.

*

Desde principios de siglo los objetos coleccionados a partir de fuentes no occidentales se han clasificado en dos grandes categorías: como artefactos culturales (científicos) o como obras de arte (estéticas).[4] Otros objetos coleccionables —mercancías producidas en masa, "arte para turistas", etc.— han sido valorizados menos sistemáticamente; en el mejor de los casos encuentran su sitio en exhibiciones de "tecnología" o "folklore". Estas y otras ubicaciones dentro de lo que hemos llamado "sistema moderno del arte y la cultura" se pueden visualizar con la ayuda de un diagrama (un tanto procustiano).

El "cuadrado semiótico" de A. J. Greimas (Greimas y Rastier 1968) nos muestra que "cualquier oposición binaria inicial, por operación de las negaciones y las síntesis apropiadas, genera un campo mucho mayor de términos que, sin embargo, permanecen necesariamente encerrados en la clausura del sistema inicial" (Jameson 1981:62). Adaptando a Greimas para los propósitos de la crítica cultural, Fredric Jameson utiliza el cuadrado semiótico para revelar "los límites de una conciencia ideológica específica, [que señala] los puntos conceptuales más allá de los cuales ninguna conciencia puede ir, y entre los cuales está condenada a oscilar" (1981:47). Siguiendo este ejemplo, ofrezco el siguiente mapa (véase diagrama) de un campo de significados e instituciones históricamente específico y contestable.

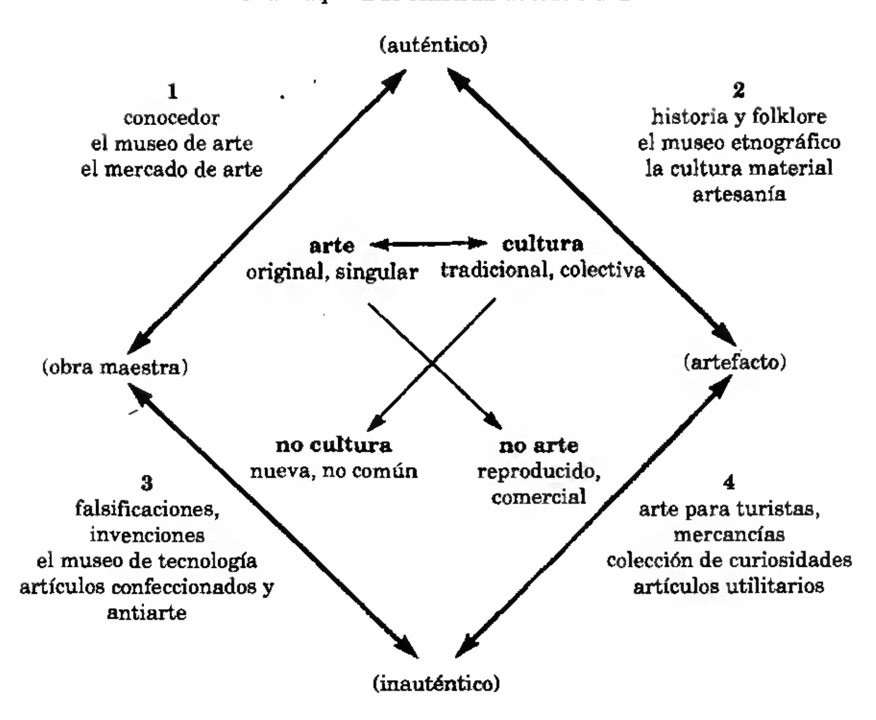
Comenzando con una oposición inicial, por un proceso de negación, se generan cuatro términos. Esto establece ejes horizontales y verticales y entre ellos cuatro zonas semánticas: (1) la zona de las obras maestras auténticas, (2) la zona de los artefactos auténticos, (3) la zona de las obras maestras inauténticas, (4) la zona de los artefactos inauténticos. La mayoría de los objetos —viejos y nuevos, raros y comunes, familiares y exóticos— se puede ubicar en una de esas cuatro zonas o ambiguamente, en tráfico, entre dos zonas.

El sistema clasifica objetos y les asigna valor relativo. Establece los "contextos" a los que pertenecen propiamente y entre los que circulan. Los movimientos regulares hacia el valor positivo proceden de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda. Estos movimientos seleccionan artefactos de mérito o rareza perdurable, cuyo valor normalmente está avalado por un estatus cultural "que se desvanece" o por mecanismos de selec-

ción y asignación de precios del mercado de arte. El valor de las artesanías shaker refleja el hecho de que la sociedad shaker ya no existe: el stock es limitado. En el mundo del arte, la obra es reconocida como "importante" por conocedores y coleccionistas de acuerdo con criterios que son más que simplemente estéticos (véase Becker 1982). Por cierto, las definiciones dominantes de lo que es "bello" o "interesante" a veces cambian con bastante rapidez.

Un área de tráfico frecuente en el sistema es la que vincula las zonas 1 y 2. Los objetos se mueven en dos direcciones a lo largo de esta ruta. Las cosas con valor cultural o histórico pueden ser promovidas al estatuto de bellas artes. Los ejemplos de movimientos en esta dirección, de la "cultura" etnográfica a las bellas "artes", son abundantes. Los objetos tribales situados en galerías de arte (el Ala Rockefeller en el Museo de Arte Metropolitano en Nueva York) o exhibidos en cualquier parte conforme a protocolos más "formalistas" que "contextualistas" (Ames 1986:39-42) se mueven de este modo. Las artesanías (las obras shaker reunidas en el Museo Whitney en 1986), el "arte folk", ciertas antigüedades, el arte "naïf ", están todos sujetos a promociones periódicas. El movimiento en la dirección inversa ocurre cada vez que las obras maestras artísticas se "contextualizan" cultural e históricamente, algo que ha estado ocurriendo cada vez más explícitamente. Quizás el caso más dramático haya sido la reubicación de la gran colección impresionista francesa, antes en el Jeu de Paume, en el nuevo Museo del Siglo XIX en la Gare d'Orsay. Aquí las obras maestras artísticas toman su lugar en el panorama de un "período" histórico-cultural. El panorama incluye un urbanismo industrial emergente y su tecnología triunfante, el arte "bueno" tanto como el "malo". Un movimiento menos dramático de la zona 1 a la zona 2 puede verse en el proceso rutinario dentro de las galerías de arte en el que los objetos devienen "viejos", menos interesantes como poderosas obras del genio que como refinados ejemplos del estilo de un período.

También se dan movimientos entre la mitad inferior y la superior del sistema, habitualmente en dirección hacia arriba. Con regularidad, las mercancías en la zona 4 entran en la zona 2, convirtiéndose en piezas raras de un período, de este modo coleccionables (las viejas botellas verdes de Coca-Cola). Muchas obras no occidentales ordinarias migran entre el estatus de "arte para turistas" y las estrategias creativas culturales y artísticas. Algunas producciones ordinarias de pueblos del



Tercer Mundo se han librado por completo del estigma de la inautenticidad comercial moderna. Por ejemplo la pintura "primitiva" haitiana —comercial y de origen relativamente reciente e impuro—, se ha movido por todo el circuito de arte-cultura. Significativamente, esta obra entró en el mercado de arte por asociación con la zona 2, llegando a valorarse como la obra no sólo de artistas individuales sino de *haitianos*. La pintura haitiana está circundada por asociaciones especiales con la tierra del vudú, la magia y la negritud. Aunque determinados artistas se han vuelto conocidos y valorados, el aura de producción "cultural" se les pega mucho más que, digamos, a Picasso, que de ningún modo es evaluado como "artista español". Lo mismo es verdad, como veremos, para muchas obras recientes de arte tribal, sean del Sepik o de la Costa Noroccidental norteamericana. Hace tiempo que esas obras se

han librado de su categoría de turismo o de mercancía a la cual, por su modernidad, a menudo la han relegado los puristas; pero no se pueden mover directamente a la zona 1, el mercado de arte, sin llevar a cuestas aires de cultura auténtica (tradicional). No puede haber movimiento directo de la zona 4 a la zona 1.

A veces se dan viajes ocasionales entre las zonas 4 y 3, por ejemplo cuando una mercancía o un artefacto tecnológico se percibe como un caso de creación inventiva especial. El objeto se entresaca de la cultura comercial o de masas, quizá para ser presentado en un museo de tecnología. A veces esos objetos entran de lleno en el ámbito del arte: las innovaciones o mercancías "tecnológicas" pueden contextualizarse como "diseño" moderno, pasando así a la zona 1 a través de la zona 3 (por ejemplo el mobiliario, las máquinas domésticas, los automóviles, etc., exhibidos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York).

También hay tráfico regular entre las zonas 1 y 3. Las falsificaciones artísticas expuestas son degradadas (preservando no obstante algo de su aura originaria). A la inversa, se coleccionan y valoran diversas formas de "antiarte" y de arte que exhibe su falta de originalidad o "inautenticidad" (la lata de sopa de Warhol, la foto de Sherrie Levine de una foto de Walker Evans, el orinal, el cajón de botellas o la pala de Duchamp). Los objetos en la zona 3 son todos potencialmente coleccionables dentro del dominio general del arte: son poco comunes, marcadamente distintos o vocingleramente apartados de la cultura. Una vez apropiados por el mundo del arte, como las confecciones de Duchamp, circulan dentro de la zona 1.

El sistema de arte-cultura que he diagramado excluye y marginaliza diversos contextos residuales y emergentes. Para mencionar sólo uno: las categorías de arte y cultura, tecnología y mercancía son fuertemente seculares. Los objetos "religiosos" se pueden valorizar como arte (una pieza de altar de Giotto), como arte folk (las decoraciones de una capilla popular de América latina) o como artefacto cultural (una sonaja india). Tales objetos no tienen "poder" o misterio individual, cualidades que alguna vez poseyeran los "fetiches" antes que fueran reclasificados en el sistema moderno como arte primitivo o artefacto cultural. Sin embargo, ¿de qué "valor" se despoja a una pieza de altar cuando se la mueve de una iglesia en funcionamiento (o cuando su iglesia comienza a funcionar como museo)? Su poder o sacralidad específica se reubica en un ámbito estético general. (Véase el capítulo 9,

nota 11, sobre un reciente desafío de las autoridades tribales zuñi a tales contextualizaciones seculares.)

*

Es importante subrayar la historicidad de este sistema de arte-cultura. Este no ha alcanzado su forma definitiva: las posiciones y valores que se asignan a los artefactos coleccionables han cambiado y continuarán haciéndolo. Más aún, un diagrama sincrónico no puede representar zonas de protesta y transgresión, excepto como movimientos o ambigüedades entre polos fijos. Como veremos hacia el final del capítulo, mucho "arte tribal" actual participa en el tráfico regular arte-cultura *y* en contextos espirituales tradicionales de los que el sistema no da cuenta (Coe 1986). Cualesquiera sean los dominios que se le impugnen, sin embargo, hablando en general el sistema todavía confronta cualquier objeto exótico coleccionado con una alternativa inflexible entre un segundo hogar en un museo etnográfico y un medio estético. El moderno museo etnográfico y el museo de arte o la colección privada han desarrollado modos de clasificación independientes y complementarios. En el primero, una obra de "escultura" se exhibe junto con otros objetos de función similar o en la proximidad de objetos del mismo grupo cultural, incluyendo artefactos utilitarios tales como cucharas, cuencos o venablos. Una máscara o una estatua se puede agrupar con objetos formalmente disímiles, y explicarse como parte de un complejo ritual o institucional. Los nombres de los escultores individuales son desconocidos o se suprimen. En los museos de arte una escultura se identifica como la creación de un individuo: Rodin, Giacometti, Barbara Hepworth. Su lugar en las prácticas culturales cotidianas (incluyendo el mercado) es irrelevante para su significado esencial. Mientras que en el museo etnográfico el objeto es cultural o humanamente "interesante", en el museo de arte es principalmente "bello" u "original". No siempre fue así.

Elizabeth Williams (1985) ha seguido la pista de un capítulo revelador en la cambiante historia de estas discriminaciones. En el París del siglo XIX era difícil concebir los artefactos precolombinos como plenamente "bellos". Una estética prevalentemente naturalista veía el *ars americana* como algo grotesco o tosco. En el mejor de los casos, la obra precolombina podía asimilarse a la categoría de antigüedad y apreciarse a través del filtro del medievalismo de Viollet-le-Duc. Williams muestra la forma en que los artefactos mayas e incas, de estatus incierto, migraron entre el Lou-

vre, la Biblothèque Nationale, el Musée Guimet y (después de 1878) el Trocadéro, donde al fin parecieron encontrar un hogar etnográfico en una institución que los trataba como evidencia científica. Los primeros directores del Trocadéro, Ernest-Théodore Hamy y Rémy Verneau, mostraban poco interés por sus cualidades estéticas.

La "belleza" de gran parte del arte no occidental es un descubrimiento reciente. Antes del siglo XX muchos de los mismos objetos se coleccionaban y valorizaban, pero por diferentes razones. En el período moderno temprano se apreciaba su rareza y su extrañeza. El "gabinete de curiosidades" amontonaba todo junto, con cada objeto individual representando metonímicamente una región o una población entera. La colección era un microcosmos, un "resumen del universo" (Pomian 1978). El siglo XVIII introdujo una preocupación más seria por la taxonomía y por la elaboración de series completas. La colección fue cada vez más una preocupación de naturalistas científicos (Feest 1984:90), y los objetos se valorizaban porque ejemplificaban un conjunto de categorías sistemáticas: alimento, vestimenta, materiales de construcción, herramientas agrícolas, armas (de guerra o de caza), etc. Las clasificaciones etnográficas de E. F. Jomard y las exhibiciones tipológicas de A. H. L. F. Pitt Rivers fueron las culminaciones de mediados del siglo XIX de esta visión taxonómica (Chapman 1985:24-25). Las tipologías de Pitt Rivers presentaban secuencias evolutivas. Hacia el fin de siglo el evolucionismo había llegado a dominar las configuraciones de los artefactos exóticos. Sea que los objetos se presentaran como antigüedades, ordenados geográficamente o por sociedad, dispersos en panoplias o arreglados en "grupos de vida" realistas y dioramas, se contaba siempre una historia de evolución humana. El objeto había dejado de ser primariamente una "curiosidad" exótica y era ahora una fuente de información integrada por completo al universo del Hombre Occidental (Dias 1985:378-379). El valor de los objetos exóticos consistía en su habilidad para testimoniar la realidad concreta de una etapa anterior de la Cultura humana, de un pasado común que confirmaba el triunfante presente de Europa.

Con Franz Boas y el surgimiento de la antropología relativista se reforzó el énfasis en la ubicación de objetos en determinados contextos vividos. Las "culturas" así representadas podían ya ordenarse en series evolutivas modificadas o disper

sarse en “presentes etnográficos” sincrónicos. Estas eran épocas no de la antigüedad ni del siglo XX, sino más bien representaciones del contexto “auténtico” de los objetos coleccionados, a menudo apenas anterior a su colección o exhibición. Tanto el coleccionista como el etnógrafo de rescate podían afirmar que eran los últimos en recuperar “la cosa misma”. La autenticidad, como veremos, se produce arrancando los objetos y las costumbres de su situación histórica actual, un presente convirtiéndose en futuro.

Con la consolidación de la antropología del siglo XX, los artefactos etnográficamente contextualizados se valorizaban porque servían como “testimonios” objetivos de la vida multidimensional total de una cultura (Jamin 1982a:89-95; 1985). Simultáneamente con nuevos desarrollos en arte y en literatura, a medida que Picasso y otros comenzaban a visitar el “Troca” y a acordar a sus objetos tribales una admiración no etnográfica, se puso nuevamente en discusión el sitio apropiado de los objetos no occidentales. A los ojos de un modernismo triunfante al menos algunos de esos artefactos podían verse como obras maestras universales. Surgió la categoría de “arte primitivo”.

Este desarrollo introdujo nuevas ambigüedades y posibilidades en un sistema taxonómico cambiante. A mediados del siglo XIX los objetos precolombinos o tribales eran grotescos o antigüedades. Hacia 1920 eran testimonios culturales u obras maestras. Desde entonces se ha manifestado una migración controlada entre esos dos dominios institucionalizados. Los límites del arte y la ciencia, lo estético y lo antropológico, no son permanentemente fijos. Por cierto la antropología y los museos de bellas artes han mostrado recientemente signos de interpenetración. Por ejemplo, la Sala de los Pueblos Asiáticos en el Museo de Historia Natural de Nueva York refleja el estilo de exhibición de “boutique”, cuyos objetos nunca parecerían fuera de lugar como “arte” en las paredes o en mesas de café de las salas de la clase media. En un desarrollo complementario ciudad abajo, el Museo de Arte Moderno ha extendido su exhibición permanente de artefactos culturales: muebles, automóviles, utensilios domésticos y herramientas, colgando incluso del cielo raso, apreciamos una canoa de guerra de la Costa Noroccidental y un helicóptero verde brillante muy admirado.

*

Aunque los sistemas de objetos de arte y la antropología son institucionalizados y poderosos, no son inmutables. Las categorías de lo bello, lo cultural y lo auténtico han cambiado y están cambiando. De este modo, es importante resistir la tendencia de las colecciones a la autosuficiencia, a suprimir sus propios procesos de producción históricos, económicos y políticos (véase Haacke 1975; Hiller 1979). Idealmente, la historia de su propia colección y exhibición debería ser un aspecto visible de cualquier muestra. Se ha rumoreado que la Sala Franz Boas de artefactos de la Costa Noroccidental debía ser remodelada, modernizando su estilo de exhibición. En apariencia (al menos así se espera) el plan se ha abandonado, porque esta sala húmeda y añeja exhibe no meramente una soberbia colección, sino un momento en la historia del coleccionismo. La muestra del Museo de Arte Moderno de 1984, ampliamente publicitada, " 'Primitivismo' en el Arte del Siglo XX" (véase el capítulo 9), hizo evidente (a medida que se celebraba) la circunstancia precisa en la que ciertos objetos etnográficos súbitamente se convertían en obras de arte universales. Una autoconciencia más histórica en la exhibición y en la contemplación de objetos no occidentales puede al menos empujar y poner en movimiento las formas en que los antropólogos, los artistas y sus públicos coleccionan al mundo y a ellos mismos.

En un nivel más íntimo, más que captar los objetos sólo como signos culturales e iconos artísticos (Guidieri y Pellizzi 1981), podemos volver a ellos, como lo hace James Fenton, a sus estatus perdidos como fetiches, no como especímenes de un "fetichismo" desviado o exótico, sino como *nuestros propios* fetiches.[5] Esta táctica, necesariamente personal, acordaría a las cosas de las colecciones el poder de fijar, antes que meramente la capacidad de edificar o informar. Los artefactos africanos y oceánicos podrían ser una vez más *objets sauvages,* fuentes de fascinación con capacidad de desconcertar. Considerando su resistencia a la clasificación, podrían recordarnos nuestra *carencia* de autodominio y los artificios que empleamos para congregar un mundo en torno nuestro.

Coleccionando culturas

Encontrado en *American Anthropologist,* n.s. 34 (1932):740:

NOTA DESDE NUEVA GUINEA
Aliatoa, Distrito de Wiwiak, Nueva Guinea

21 de abril de 1932

Estamos a punto de completar una cultura de un grupo montañés aquí en la más baja de las Torres Chelles. No tienen nombre y aún no hemos decidido cómo llamarlos. Son un pueblo muy revelador en algunos aspectos, que han proporcionado un concepto básico final del que se derivan todos los anatemas del hermano de la madre y de la hermana del padre, etc. y han articulado la actitud hacia el incesto que Reo [Fortune] delineó como fundamental en su artículo de la Enciclopedia. Han tomado las medidas terapéuticas que recomendamos a los dobu y a los manus; tienen un diablo además del hechicero de la zona, y ubican sus muertos fuera de la aldea. Pero en otros aspectos son desconcertantes: poseen fragmentos y apropiaciones de todos los chismes de magia y fantasmas del Pacífico, y son como los indios de las praderas en su receptividad a ideas foráneas. Un retrato de un nativo local mirando el índice de *La rama dorada* sólo para ver si se ha olvidado de algo sería la imagen apropiada. Han sido muy difíciles para trabajar, viviendo todos en el lugar en una media docena de chozas, nunca permaneciendo más de una semana por vez. Por supuesto, esto ofreció un nuevo desafío para el método que ha sido interesante. Las dificultades que surgen de estar dos días sobre montañas imposibles han consumido mucho tiempo, y la próxima vez iremos a un pueblo de la costa.

Sinceramente suya,
MARGARET MEAD

Las "culturas" son colecciones etnográficas. Desde la definición fundacional de Tylor de 1871 el término ha designado un "todo complejo" más bien impreciso, incluyendo todo lo que es conducta aprendida del grupo, desde las técnicas corporales a los órdenes simbólicos. Han habido intentos recurrentes de definir la cultura con mayor precisión (véase Kroeber y Kluckhohn 1952) o, por ejemplo, de distinguirla de la "estructura social". Pero el uso

inclusivo persiste. Porque hay tiempos en los que necesitamos hablar holísticamente de la cultura japonesa, o trobriandesa, o marroquí, en la confianza de que estamos designando algo real y diferencialmente coherente. Está cada vez más claro, sin embargo, que la actividad concreta de representar una cultura, una subcultura o cualquier dominio coherente de actividad colectiva siempre es estratégica y selectiva. Las sociedades del mundo están demasiado sistemáticamente interconectadas para permitir un aislamiento fácil de sistemas separados o que funcionan independientemente (Marcus 1986). El ritmo creciente del cambio histórico, la recurrencia común del agotamiento en los sistemas bajo estudio, fuerzan a una nueva autoconciencia sobre la forma en que las totalidades culturales y los límites se construyen y traducen. El *élan* pionero de Margaret Mead "completando una cultura" en las tierras altas de Nueva Guinea, recolectando una población dispersa, descubriendo sus costumbres claves, bautizando el resultado —en este caso "los arapesh de la montaña"— ya no es posible.

Ver la etnografía como una forma de recolección (no, por supuesto, la *única* forma de verla) subraya la forma en que diversas experiencias y hechos se seleccionan, se reúnen, se sacan de sus situaciones temporales originarias y se les otorga un valor permanente en una nueva configuración. Recolectar —al menos en Occidente, donde se piensa en general que el tiempo es lineal e irreversible—, implica rescatar un fenómeno de su inevitable decadencia o su pérdida histórica. La colección contiene lo que "merece" preservarse, recordarse y atesorarse. Los artefactos y clientes son salvados fuera del tiempo.[6] Los recolectores de cultura antropológicos han reunido lo que parece ser típicamente "tradicional", lo que por definición se opone a la modernidad. Desde una compleja realidad histórica (que incluye los encuentros etnográficos actuales), seleccionan lo que da forma, estructura y continuidad a un mundo. Lo que es híbrido o "histórico" en un sentido emergente ha sido recolectado y presentado como sistema de autenticidad con menos frecuencia. Por ejemplo, en Nueva Guinea Margaret Mead y Reo Fortune eligieron no estudiar grupos que estaban, como escribió Mead en una carta, "malamente misionizados" (1977:123); y para Malinowski era autoevidente en las Trobriand que lo que merecía atención científica era la "cultura" circunscrita, amenazada por un tropel de influencias modernas del "exterior". La experiencia de los melanesios que se hacían cristianos por sus propias razones —aprender a jugar los juegos

de los extranjeros y jugar con ellos— no parecía digna de rescatarse.

Cada apropiación de cultura, sea por parte de los de dentro como de los de fuera, implica una postura temporal específica y una forma de narración histórica. La recolección, la posesión, la clasificación y la evaluación no están por cierto restringidas a Occidente; pero en otras partes estas actividades no necesitan asociarse a la acumulación (en vez de la redistribución) o con la preservación (antes que la decadencia cultural o histórica). La práctica occidental de la recolección de cultura posee su propia genealogía local, entrampada en nociones distintivamente europeas de temporalidad y orden. Vale la pena detenernos un momento en esta genealogía, porque ella organiza los supuestos que arduamente se desaprenden mediante nuevas teorías de la práctica, el proceso y la historicidad (Bourdieu 1977; Giddens 1979; Ortner 1984; Sahlins 1985).

Un aspecto crucial de la historia reciente del concepto de cultura ha sido su alianza (y su división del trabajo) con el "arte". La cultura, aún sin *C* mayúscula, tiende hacia la forma estética y la autonomía. Ya he sugerido que las ideas de la cultura moderna y las ideas del arte funcionan juntas en un "sistema de arte y cultura". La categoría abarcadora de la cultura en el siglo XX —que no privilegia una cultura "elevada" o una "inferior"— es plausible sólo dentro de ese sistema, porque mientras en principio se admiten todas las conductas humanas aprendidas, esta cultura con *c* minúscula ordena los fenómenos en formas que privilegian los aspectos coherentes, equilibrados y "auténticos" de la vida compartida. Desde mediados del siglo XIX, las ideas de la cultura han reunido esos elementos que parecen dar continuidad y profundidad a la existencia colectiva, viéndolas como un todo antes que como algo disputado, roto, intertextual o sincrético. La imagen de Mead, casi posmoderna, de "un nativo local leyendo el índice de *La rama dorada* sólo para ver si se había olvidado de algo" no es una visión de la autenticidad.

Mead encontró que la receptividad de los arapesh a las influencias externas era "desconcertante". *Su* recolección de la cultura complicaba la suya. Más tarde, los desarrollos históricos la forzarían a proporcionar un retrato revisado de estos complicados melanesios. En un nuevo prefacio a la reimpresión de 1971 de su etnografía en tres volúmenes *The Mountain Arapesh,* Mead dedica varias páginas a cartas de Bernard Narokobi, un arapesh que entonces estudiaba leyes en Sydney,

Australia. La antropóloga admite de plano su sorpresa cuando escuchó de él: "¿Cómo fue que uno de los arapesh —un pueblo que había tenido un compromiso tan ligero con cualquier forma de estilo colectivo— llegaría más allá que cualquier individuo entre los manus, quienes se han movido como grupo hacia el mundo moderno en los años transcurridos entre nuestro primer estudio, en 1928, y el comienzo de nuestro reestudio, en 1953?" (Mead 1971:ix). Continúa explicando que Narokobi, junto con otros hombres arapesh que estudiaban en Australia, se "han movido de un período de la cultura humana a otro" como "individuos". Estos arapesh "estaban menos fuertemente ligados en una cultura coherente" que los manus (págs. ix-x). Narokobi escribe, sin embargo, como un miembro de su "tribu", hablando con orgullo de los valores y logros de sus "compañeros de clan". (El utiliza el nombre arapesh esporádicamente.) Articula la posibilidad de una nueva identidad "cultural multiterritorial". "Siento ahora que puedo estar orgulloso de mi tribu y al mismo tiempo sentir que pertenezco no sólo a Papua-Nueva Guinea, una futura nación, sino a la comunidad mundial en general" (p. xiii). ¿No estaba esta forma moderna de ser "arapesh" prefigurada en la imagen anterior de Mead de un nativo mañoso hojeando *La rama dorada*? ¿Por qué esta conducta tiene que ser puesta al margen o clasificada como "individual" por el recolector antropológico de cultura?

Las expectativas de totalidad, continuidad y esencia están integradas desde hace mucho a las ideas occidentales de la cultura y el arte, ligadas entre sí. Unas pocas palabras sobre el trasfondo reciente deberían alcanzar, dado que mapear la historia de estos conceptos nos llevaría a una caza de los orígenes que se remonta por lo menos a los griegos. Raymond Williams proporciona un punto de partida en los comienzos del siglo XIX, un momento de ruptura histórica y social sin precedentes. En *Culture and Society* (1966), *Keywords* (1976) y en otras partes, Williams ha trazado un paralelismo en el uso de las palabras *arte* y *cultura*. Este cambio refleja complejas respuestas sociales al industrialismo, al espectro de la "sociedad de masas", a conflictos sociales y cambios acelerados.[7]

De acuerdo con Williams, en el siglo XVIII la palabra *arte* significaba prevalentemente "habilidad". Los carpinteros, los criminales y los pintores estaban, cada uno a su modo, dotados de arte. *Cultura* designaba a una tendencia hacia el crecimiento natural, y su uso era predominantemente agrícola y personal: tanto las

plantas como los individuos humanos podían ser "cultivados". Otros significados también presentes en el siglo XVIII no predominan hasta el siglo XIX. Hacia la década de 1820, *arte* designa cada vez más un dominio especial de creatividad, espontaneidad y pureza, un ámbito de refinada sensibilidad y "genio" expresivo. El "artista" fue puesto aparte de (y a menudo contra) la sociedad, sea "de masas" o "burguesa". El término *cultura* siguió un curso paralelo, llegando a significar lo que era más elevado, sensible, esencial y precioso —lo más extraordinario— de la sociedad. Como el arte, la cultura deviene una categoría general; Williams lo llama "la corte final de apelaciones" contra las amenazas de vulgaridad y nivelación. Existía en oposición esencial a una "anarquía" percibida.

El arte y la cultura surgieron después de 1800 como dominios del *valor* humano que se reforzaban mutuamente, estrategias para recolectar, diferenciar y proteger las creaciones más interesantes del "Hombre".[8] En el siglo XX las categorías sufrieron una serie de ulteriores desarrollos. La plural definición antropológica de la cultura (*c* minúscula inicial, con la posibilidad de una *s* final) surgió como una alternativa liberal a las clasificaciones racistas de la diversidad humana. Fue una forma sensible de comprender diferentes y dispersas "formas totales de vida" en un contexto fuertemente colonial de interconexión global sin precedentes. La *cultura,* en su plena riqueza evolutiva y en su autenticidad, antes reservada a las mejores creaciones de la Europa moderna, podía extenderse ahora a todas las poblaciones del mundo. En la visión antropológica de la generación de Boas, las "culturas" eran todas de igual valor. En su nuevo pluralismo, sin embargo, las definiciones del siglo XIX no estaban transformadas por completo. Si habían llegado a ser menos elitistas (se habían borrado las distinciones entre "alta" y "baja" cultura) y menos eurocéntricas (toda sociedad humana era plenamente "cultural"), se conservaba cierto conjunto de supuestos de las definiciones más antiguas. George Stocking (1968:69-90) muestra las complejas interrelaciones de los humanistas del siglo XIX y las definiciones antropológicas emergentes de la cultura. Sugiere que la antropología debe tanto a Matthew Arnold como a su padre fundador autorizado, E. B. Tylor. Ciertamente, gran parte de la visión encarnada en *Culture and Anarchy* ha sido transferida directamente a la antropología relativista. Una poderosa estructura de sentimientos sigue viendo a la cultura, donde quiera se la encuentre, como un *cuerpo* coherente que vive y muere. La cultura es

durable, tradicional, estructural (más que contingente, sincrética e histórica). La cultura es un proceso de ordenamiento, no de ruptura. Cambia y se desarrolla como un organismo vivo. Normalmente no "sobrevive" a alteraciones bruscas.

A comienzos del siglo XX, a medida que la *cultura* se extendía a todas las sociedades del mundo en funcionamiento, un número creciente de objetos exóticos, primitivos o arcaicos comenzaba a contemplarse como "arte". Eran iguales en valor moral y estético a las grandes obras maestras occidentales. Hacia mediados del siglo la nueva actitud ante el "arte primitivo" había sido aceptada por muchos europeos y norteamericanos educados. Por cierto, desde la perspectiva de finales del siglo XX se ha vuelto claro que los conceptos paralelos de arte y cultura comprenden e incorporan con éxito, si bien temporariamente, una plétora de artefactos y costumbres no occidentales. Esto se ha logrado a través de dos estrategias. Primero, los objetos reclasificados como "arte primitivo" fueron admitidos en el museo imaginario de la creatividad humana y, aunque con más lentitud, en los museos concretos de bellas artes de Occidente. Segundo, el discurso y las instituciones de la antropología moderna construyeron imágenes comparativas y sintéticas del Hombre extrayéndolas en forma desigual de entre las formas de vida auténticas del mundo, por extraña que fuera su apariencia u oscuro su origen. Arte y cultura, categorías para las mejores creaciones del humanismo occidental, se extendieron en principio a todos los pueblos del mundo.

Es quizá digno de subrayarse que nada de lo que aquí se dice sobre la historicidad de estas categorías culturales o artísticas debe interpretarse como una afirmación de que son falsas o que niegan que muchos de sus valores son dignos de apoyo. Como cualquier configuración discursiva exitosa, la autenticidad del sistema arte-cultura articula considerables dominios de verdad y progreso científico, así como áreas de ceguera y controversia. Al destacar la transitoriedad del sistema lo hago por convicción (es más un sentimiento de un fundamento histórico que se mueve bajo los pies) de que las clasificaciones y las apropiaciones generosas de las categorías de arte y cultura occidentales son ahora mucho menos estables que antes. Esta inestabilidad parece estar ligada a la creciente interrelación de las poblaciones del mundo y a la impugnación desde la década de 1950 del colonialismo y el eurocentrismo. La recolección de arte y la recolección de cultura ahora tienen lugar dentro de un campo cambian-

te de contradiscursos, sincretismos y reapropiaciones que se originan fuera y dentro de "Occidente". No puedo discutir las causas sociopolíticas de estos desarrollos. Sólo puedo barruntar sus consecuencias transformadoras y destacar que la genealogía moderna de la cultura y el arte que he esbozado parece cada vez más una historia local. La "cultura" y el "arte" ya no pueden simplemente *extenderse* a los pueblos y las cosas no occidentales. En el peor de los casos pueden ser *impuestos,* en el mejor, *trasladados:* tanto histórica como políticamente, operaciones contingentes.

Antes de que examine algunos de los desafíos actuales a los modos occidentales de recolección y autentificación, vale la pena retratar la forma aún dominante de recolección de cultura en un escenario más limitado y concreto. Los supuestos históricos subyacentes del sistema serán aun más ineludibles. Porque si la recolección en Occidente rescata las cosas de un tiempo no repetible ¿cuál es la supuesta dirección de ese tiempo? ¿Cómo es que eso confiere rareza y autenticidad a las variadas producciones de la habilidad humana? La recolección presupone un relato; un relato ocurre en un "cronotopo".

Un cronotopo para la recolección

> Dans son effort pour comprendre le monde,
> l'homme dispose
> donc toujours d'un surplus de signification.
> Claude Lévi Strauss

El término *cronotopo,* tal como lo usaba Bajtín, denota una configuración de indicadores espaciales y temporales en un escenario ficticio donde (y cuando) *tienen lugar* ciertas actividades e historias.[9] No se pueden situar detalles históricos con realismo —poner algo "en su tiempo"— sin recurrir explícita o implícitamente a cronotopos. Los agudos y nostálgicos recuerdos de Lévi-Strauss sobre Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial pueden servir como un cronotopo para la moderna recolección de arte y cultura. Este escenario fue elaborado en un ensayo cuyo título francés, "New York post-et préfiguratif" (1983), sugiere su dilema espacio-temporal subyacente con más fuerza que la traducción inglesa publicada, "New York in 1941" (1985). El ensayo cae dentro de un microgénero de la escritura de Lévi-Strauss, uno

que desarrolló con virtuosismo en *Tristes Trópicos.* Sitios concretos —Río, la Isla de Fuego, nuevas ciudades brasileñas, sitios sagrados de la India— aparecen como momentos de orden y transformación inteligiblemente humanos, rodeados por las corrientes destructivas y entrópicas de la historia global.

En lo que sigue, he complementado el ensayo sobre Nueva York con pasajes de otros textos escritos por Lévi-Strauss durante los años de la guerra o con recopilaciones de ellos. Al leerlos como un cronotopo unificado, se debe tener en mente que no son registros históricos sino complejas rememoraciones literarias. El tiempo-espacio en cuestión ha sido compuesto retrospectivamente por Lévi-Strauss y recompuesto, para otros propósitos, por mí mismo.

*

Refugiado en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial, el antropólogo está perplejo y deleitado por un paisaje de yuxtaposiciones inesperadas. Sus recuerdos de esos años seminales, durante los cuales inventó la antropología estructural, están bañados por una luz mágica. Nueva York está llena de deliciosas incongruencias. Quién puede resistir

> las representaciones de ópera que presenciábamos durante horas bajo el primer arco del puente de Brooklyn, donde una compañía que había venido de China hacía mucho tiempo tenía muchos seguidores. Cada día, desde la media tarde hasta pasada la medianoche, perpetuaría las tradiciones de la ópera china clásica. Me sentía yendo atrás en el tiempo no menos que cuando iba a trabajar todas las mañanas en la sala Americana de la Biblioteca Pública de Nueva York. Allí, bajo sus arcadas neoclásicas y entre las paredes cubiertas de roble, me sentaba cerca de un indio con sombrero de plumas y una chaqueta de piel con abalorios... que tomaba notas con una lapicera Parker (1985:266).

Como Lévi-Strauss lo expresa, la Nueva York de 1941 es un sueño antropológico, una vasta selección de cultura e historia humana.[10] Una breve caminata o un viaje en subterráneo lo llevarían de un Greenwich Village evocador del París de Balzac a los rascacielos en torre de Wall Street. Doblando una esquina en este barullo de inmigrantes y grupos étnicos, el paseante entra de pronto en un mundo diferente con su lenguaje, costumbres y

cocina propios. Todo está disponible para el consumo. En Nueva York se puede obtener casi cualquier tesoro. El antropólogo y sus amigos artistas André Breton, Max Ernst, André Masson, Georges Duthuit, Yves Tanguy y Matta encuentran obras maestras de arte precolombino, indio, oceánico o japonés amontonadas en armarios de vendedores o en apartamentos. Todo parece encontrar aquí su camino. Para Lévi-Strauss Nueva York en la década de 1940 era una tierra de maravillas de súbita apertura a otros tiempos y lugares, una sustancia cultural fuera de lugar:

> Nueva York (y éste es el origen de su encanto y su peculiar fascinación) era entonces una ciudad donde cualquier cosa parecía posible. Como la trama urbana, la trama social y cultural estaba acribillada de agujeros. Todo lo que tenías que hacer era escoger uno y escurrirte por él si, como Alicia, buscabas ir del otro lado del espejo y encontrar mundos tan encantadores que parecían irreales (p. 261).

El *flâneur* antropológico queda deleitado, encantado, pero también atribulado por el caos de las posibilidades simultáneas. Esta Nueva York tiene algo en común con el mercado de pulgas dadaísta de principios de siglo, pero con una diferencia. Sus *objets trouvés* no son sólo ocasiones para la ensoñación. Seguramente lo son, pero también son signos de mundos que se desvanecen. Algunos son tesoros, obras de arte mayor.

Lévi-Strauss y los refugiados surrealistas eran coleccionistas apasionados. El vendedor de arte de la Tercera Avenida a quien frecuentaban y aconsejaban, Julius Carlebach, siempre tenía a mano varias piezas de la costa noroccidental, melanesias o esquimales. De acuerdo con Edmund Carpenter, los surrealistas sentían una afinidad inmediata con la predilección de estos objetos por los "equívocos visuales"; sus selecciones eran casi siempre de una altísima calidad. Además de estos vendedores de arte, otra de las fuentes de esta banda de conocedores de arte primitivo era el Museo de los Indios Norteamericanos. Como Carpenter lo cuenta: "Los surrealistas comenzaron a visitar el depósito que el museo tenía en el Bronx, seleccionando por sí mismos, concentrándose en una colección de magníficas máscaras esquimales. Los masivos equívocos visuales, realizados por los esquimales de Kuskokwim un siglo o más atrás, constituían la mayor colección mundial de esta clase. Pero el director del museo, George Heye, los llamaba "bromas" y los vendía por 38 y

54 dólares cada uno. Los surrealistas compraron lo mejor. Luego pasaron rápidamente por la colección de Heye de la costa noroccidental, sacándole una obra maestra tras otra" (Carpenter 1975:10). En 1946 Max Ernst, Barnett Newman y varios otros montaron una exhibición de pintura india de la costa noroccidental en la Galería de Betty Parsons. Reunieron piezas de sus colecciones privadas con artefactos del Museo Norteamericano de Historia Natural. Al trasladar las piezas de museo por la ciudad, "los surrealistas las desclasificaron como especímenes científicos y las reclasificaron como arte" (Carpenter 1975:11).

Estaba surgiendo la categoría de arte primitivo, con sus mercados, sus conocedores y sus estrechos nexos con la estética modernista. Lo que había comenzado con la moda de *l'art nègre* en la década de 1920 se había institucionalizado hacia los cincuenta y sesenta; pero en la Nueva York de los años de guerra la batalla para lograr un amplio reconocimiento para los objetos tribales no estaba aún ganada. Lévi-Strauss recuerda que como agregado cultural de la Embajada Francesa en 1946 él trató en vano de llegar a un arreglo: por una imponente colección de arte indio norteamericano, unos pocos Matisses y Picassos. Pero "las autoridades francesas hicieron oídos sordos a mis súplicas, y las colecciones indias quedaron en museos norteamericanos" (1985:262). La recolección de Lévi-Strauss y los surrealistas durante la década de 1940 fue parte de una contienda por ganar estatus estéticos para estas obras maestras cada vez más raras.

*

Nueva York parecía tener algo inusual, valioso y bello para todos. A Franz Boas le gustaba contar a sus visitantes europeos sobre un informante kwakiutl que había venido a trabajar con él a la ciudad. Como recuerda Roman Jakobson:

> Boas amaba retratar la indiferencia de su hombre de la isla de Vancouver hacia los rascacielos de Manhattan ("construimos casas una al lado de otra, y ustedes las ponen una sobre otra"), hacia el acuario ("arrojamos esos peces de vuelta al lago") o hacia las películas que le parecían tediosas y sin sentido. Por otra parte, el extraño se quedaba por horas encantado en las exhibiciones de rarezas en Times Square con sus gigantes y enanos, mujeres

barbudas y muchachas con colas de zorro, o en los expendedores automáticos donde bebidas y emparedados aparecían milagrosamente y donde se sentía transportado al universo de los cuentos de hadas kwakiutl (Jakobson 1959:142).

En los recuerdos de Lévi-Strauss las bolas de bronce de las casas de los prestamistas también figuran en la colección de fenómenos fascinantes (1960:27).

*

Para un europeo el espacio enhiesto de Nueva York es vertiginoso:

> Caminaba arriba y abajo por las avenidas de Manhattan, esos abismos profundos con descollantes acantilados fantásticos de rascacielos. Caminaba al azar por las calles cruzadas, cuya fisonomía cambiaba drásticamente de una cuadra a la otra: a veces agobiadas por la pobreza, otras de clase media o provincianas y, con más frecuencia, caóticas. Nueva York no era decididamente la metrópolis ultramoderna que yo esperaba, sino un desorden inmenso, horizontal y vertical, atribuible a algún levantamiento espontáneo de la corteza urbana antes que a los planes deliberados de los constructores (Lévi-Strauss 1985:258).

La Nueva York de Lévi-Strauss es una yuxtaposición de "estratos" antiguos y recientes, residuos caóticos de "levantamientos" anteriores. Como en *Tristes Trópicos,* las metáforas de la geología sirven para transformar las incongruencias o las fallas de la superficie empírica en historia legible. Para Lévi-Strauss el desorden de Manhattan se torna inteligible como una superposición de pasado y futuro, legible como una historia de desarrollo cultural. Lo viejo y lo nuevo están lado a lado. El refugiado europeo encuentra fragmentos de su pasado tanto como prefiguraciones problemáticas de un destino común.

Nueva York es un sitio de viaje y ensoñación diferente de la ciudad onírica de *Nadja* de Breton o de *Paysan de Paris* de Aragon. Para los emigrados parisinos que caminan por sus calles y avenidas nunca es un sitio conocido, algo que ha de volverse extraño mediante una cierta atención surrealista y etnográfica. En lugar de eso son emboscados por lo familiar: un París más viejo en Greenwich Village, atisbos del mundo euro-

peo en los vecindarios de inmigrantes, edificios medievales rearmados en los Cloisters. Pero esos recordatorios son máscaras, supervivencias, meros objetos coleccionables. En Nueva York uno está permanentemente fuera de casa, *dépaysé,* tanto en el espacio como en el tiempo. La Nueva York post y prefigurativa está fantásticamente suspendida entre un barullo de pasados y un futuro uniforme.

> Cualquiera que busque salir de caza sólo necesita un poco de cultura y sagacidad para que se abran puertas en la pared de la civilización industrial y se revelen otros mundos y otros tiempos. Sin duda en ninguna parte más que en Nueva York en esa época había tantas facilidades para evadirse. Esas posibilidades parecen casi míticas hoy, cuando ya no nos atrevemos a soñar con puertas: en el mejor de los casos buscamos nichos para acurrucarnos en ellos. Pero incluso estos se han convertido en el premio de una feroz competencia entre quienes no quieren vivir en un mundo sin sombras amistosas o atajos secretos conocidos sólo por unos pocos iniciados. Perdiendo sus viejas dimensiones una tras otra, este mundo nos ha empujado de regreso en la única dimensión que queda: uno buscará en vano secretas escapatorias (1985:262).

El "entropólogo" resignado de *Tristes Trópicos* recuerda a Nueva York como la incandescencia final y la desintegración profética de todas las diferencias culturales reales. Pronto incluso, los pretextos habrán desaparecido. Milenios de diversidad y de invención humana parecen haber naufragado aquí, restos y fragmentos quebrados, buenos para provocar ensueños de evasión, buenos para coleccionar como arte (o antigüedades), y "buenos para pensar" en rescatar las estructuras culturales de un *esprit humain* transhistórico. El cronotopo de Nueva York prefigura a la antropología.

La antropología estructuralista al menos se concibió y se escribió allí. Es difícil imaginar mejor escenario. En el desorden neoyorquino de culturas, artes y tradiciones, como profesor en la École Libre des Hautes Études, Lévi-Strauss asistió a las celebradas conferencias de Roman Jakobson sobre sonido y significado. En muchas ocasiones él ha testimoniado su impacto revolucionario. La demostración de Jakobson de que la desconcertante diversidad de sonidos humanos significativos se podía reducir a sistemas discretos diferenciales mediante la aplicación

del análisis fonémico ofreció un modelo inmediato para estudiar la plétora de sistemas de parentesco humanos. Más generalmente, la estrategia de Jakobson sugería un programa de investigación: el de descubrir estructuras cognitivas elementales detrás de las numerosas producciones "parecidas al lenguaje" de la cultura humana. Entre los desórdenes culturales e históricos de la Nueva York de los tiempos de guerra —demasiado al mismo tiempo y en el mismo lugar—, Lévi-Strauss vislumbró un orden subyacente.

Las *Estructuras elementales del parentesco* fueron investigadas en la sala de lectura de la Biblioteca Pública de Nueva York donde, junto a lo que parecía una parodia de un indio con plumas con una lapicera Parker, Lévi-Strauss estudió atentamente las descripciones de las reglas matrimoniales tribales. El texto fundador de la antropología estructural fue escrito en borrador en un pequeño y ruinoso estudio en Greenwich Village, a una cuadra de lo de Yves Tanguy y a pocas yardas (a través de la pared) de Claude Shannon, quien, desconocido para su vecino, "estaba creando la cibernética" (1985:260).

*

Ciudad arriba, en el Museo Norteamericano de Historia Natural, Lévi-Strauss podía pasearse y preguntarse sobre los dioramas íntimos e hiperreales de las especies animales africanas. O podía maravillarse en la Sala de los Indios de la Costa Noroccidental, donde máscaras kwakiutl y tlingit en sus cajas de cristal le susurraban las *correspondances* de Baudelaire (Lévi-Strauss 1943:180). Por cierto, hacia la década de 1940 los medios de vanguardia habían asumido ampliamente una profunda correspondencia entre el arte primitivo y el moderno. Los antropólogos amigos de los surrealistas veían esos objetos mágicos y arcaicos como ejemplos luminosos del genio creativo humano. Lévi-Strauss escribió en 1943 para la *Gazette des beaux arts:*

> Estos objetos —seres transformados en cosas, animales humanos, cajas vivientes— parecen sumamente alejados de nuestra propia concepción del arte desde la época de los griegos. Pero aun aquí uno se equivocaría al suponer que una simple posibilidad de la vida estética se les haya escapado a los profetas y virtuosos de la Costa Noroccidental. Varias de estas máscaras y estatuas son

retratos reflexivos que prueban una preocupación por alcanzar no sólo parecido físico, sino la más sutil esencia espiritual del alma. El escultor de Alaska y la Columbia Británica no es sólo el hechicero que confiere una forma visible a lo sobrenatural, sino también el creador, el intérprete que traduce en *chefs d'oeuvre* eternas las fugitivas emociones del hombre (1943:181).

La creación artística huamana trasciende el lugar y el tiempo. Para comunicar la increíble inventiva que ve en la Sala de la Costa Noroccidental, Lévi-Strauss encuentra una comparación reveladora: "Esta renovación incesante, esta seguridad de que no importa qué dirección garantiza un éxito definitivo y abrumador, esta burla del sendero pisoteado, esta tendencia incesante hacia nuevas hazañas que terminan indefectiblemente en resultados deslumbrantes: para conocer esto nuestra civilización tuvo que esperar el destino excepcional de un Picasso. No es inútil destacar que los desafíos temerarios de un solo hombre que nos ha dejado sin aliento durante treinta años, fueron conocidos y practicados durante ciento cincuenta años por toda una cultura indígena" (1943:175). El pasaje está sin duda adaptado para esta ocasión: la necesidad de promover obras tribales para un público de arte mundial. (En otra parte Lévi-Strauss resaltaría los sistemas que limitan y hacen posible las invenciones por parte de cualquier grupo local o creador individual.) Aquí él insiste sólo en que las obras tribales son tan inventivas como las del paradigma moderno de la creatividad, Picasso. Implícita en la presunción se hallaba una visión de las culturas humanas como comparables a los artistas creativos. Como ya he argumentado, las categorías del arte y la cultura en el siglo XX se presuponían recíprocamente.

Las categorías, sin embargo, se hallaban institucionalmente separadas. Si los surrealistas podían reclasificar los objetos tribales trasladándolos a través de la ciudad desde un museo de antropología a una galería de arte, los extremos finales de este tráfico no quedaban por ello socavados. Los discursos de la antropología y del arte se estaban desarrollando en caminos separados pero complementarios. Su cambiante relación puede verse en un legendario diario surrealista de 1942-1943 editado por David Hare y dominado por sus "consejeros editoriales" André Breton, Max Ernst y Marcel Duchamp. *VVV*, de acuerdo con su subtítulo, aspiraba a cubrir los campos de "la poesía, las artes plásticas, la antropología, la sociología, la psicología". De hecho hizo justicia a

las primeras dos, con algunas salpicaduras de la tercera. (En dos años sólo aparecieron cuatro ediciones de *VVV*.) El número 1 contenía dos artículos breves de Lévi-Strauss, uno sobre la pintura facial kaduveo, el otro un obituario para Malinowski. El número siguiente contenía una nota de Alfred Métraux sobre dos figulinas ancestrales de la Isla de Pascua. Y en el número final Robert Allerton Parker interpretaba fantasiosamente dibujos lineales complejos de las Nuevas Hébridas (extraídos de la etnografía de A. B. Deacon) bajo el título de "Diseños Caníbales". En general el material de las culturas no occidentales se incluía como exotismo o arte naïf. Había fotos ocasionales de una máscara de Alaska o de un kachina.

En *VVV* la antropología era parte del decorado del arte y la literatura de vanguardia. El análisis cultural serio no intentó penetraciones reales en lo que eran por entonces las nociones surrealistas canónicas del genio, la inspiración, lo irracional, lo mágico, lo exótico, lo primitivo. Pocos de los que estaban alrededor de Breton (con la posible excepción de Max Ernst) sentían un interés sistemático hacia la ciencia etnográfica. Las contribuciones de Lévi-Strauss a *VVV* parecen fuera de lugar. Esencialmente un periódico de arte y literatura, *VVV* estaba preocupado por los sueños, los arquetipos, el genio y la revolución apocalíptica. Se comprometía poco con la etnografía inestable y reflexiva practicada por los disidentes del anterior periódico *Documents* (véase capítulo 4). El surrealismo de la "corriente principal" no traía concretamente a colación los análisis culturales en sus propias categorías.

El arte surrealista y la antropología estructural estaban preocupados por los resortes de la creatividad, compartidos y "profundos", del espíritu humano. El objetivo común era trascender —no, como en *Documents,* describir críticamente o subvertir— los órdenes locales de la cultura y la historia. El tema del surrealismo era una humanidad internacional y elemental, en escala "antropológica". Su objeto era el Hombre, algo que compartía con el estructuralismo naciente. Pero se estaba consolidando una división del trabajo convencional. Dentro de la tarea de poner a prueba y extender el espíritu creativo de la humanidad, los dos métodos divergían, uno ejecutando arte y el otro ciencia.

*

Las prácticas modernas de recolección de arte y cultura, cien-

tíficas y de vanguardia, se han situado a sí mismas al final de una historia global. Han ocupado un lugar —apocalíptico, de avanzada, revolucionario o trágico— desde el cual reunir las valiosas herencias del Hombre. Concretando esta configuración temporal, la Nueva York "pos y prefigurativa" de Lévi-Strauss anticipa el futuro entrópico de la humanidad y reúne sus diversos pasados en formas descontextualizadas y coleccionables. Los vecindarios étnicos, los recuerdos de provincia, la Compañía de Opera China, el indio con plumas en la biblioteca, las obras de arte de otros continentes y otras épocas que salen de los armarios de los vendedores: todas son supervivencias, restos de tradiciones amenazadas o desaparecidas. Las culturas del mundo aparecen en el cronotopo como jirones de humanidad, mercancías degradadas o gran arte elevado, pero funcionando siempre como "miradores" que se difuminan o "escapes" de un destino unidimensional.

En Nueva York un embrollo de humanidad se mezclaba en un sitio y un tiempo vertiginosos, para ser captado simultáneamente en toda su valiosa diversidad e inesperada uniformidad. En este cronotopo los productos puros de los pasados humanos son rescatados por la estética moderna sólo como arte sublimado. Son rescatados por la moderna antropología como archivos de consulta para pensar acerca de la amplitud de la invención humana. En el escenario de Lévi-Strauss los productos del "presente-que-se-vuelve-futuro" son superficiales, impuros, escapistas y "retro" antes que verdaderamente distintos, "antiguallas" antes que genuinas antigüedades. La invención cultural se subsume en una mercantilizada "cultura de masas" (1985:264-267).

El cronotopo de Nueva York sustenta una alegoría global de fragmentación y ruina. El antropólogo moderno, lamentando la desaparición de la diversidad humana, recolecta y valoriza sus supervivencias, sus obras de arte perdurables. La adquisición más preciada que hizo Lévi-Strauss en una Nueva York maravillosa donde todo parecía disponible fue una colección casi completa de los volúmenes 1 a 48 de los *Annual Reports* de la Oficina de Etnología Norteamericana. Estos eran, nos cuenta en otra evocación de los años de guerra, "volúmenes sacrosantos, que representaban la mayor parte de nuestro conocimiento sobre los indios norteamericanos ... Era como si las culturas indias norteamericanas de repente volvieran a estar vivas y fueran casi tangibles a través del contacto físico que estos libros, escritos y

publicados antes de la definitiva extinción de esas culturas, establecían entre su época y la mía" (Lévi-Strauss 1976:50). Estos preciosos registros de la diversidad humana han sido compuestos por una etnología que todavía se hallaba en lo que él llama estado "puro", antes que "diluido" (Lévi-Strauss 1960:26). Formarían el material etnográfico auténtico a partir del cual se construirían los órdenes metaculturales del estructuralismo.

Las colecciones antropológicas y las taxonomías, sin embargo, están constantemente amenzadas por contingencias temporales. Lévi-Strauss sabe esto. Es un trastorno que siempre mantuvo a raya. Por ejemplo, en *Tristes Trópicos* él tiene siempre presente que concentrarse en el pasado tribal lo enceguece necesariamente para el presente emergente. Vagando a través del paisaje moderno de Nueva York, lejos de encontrar cada vez menos por conocer, el antropólogo se enfrenta a cada vez más: una impetuosa mezcla de combinaciones humanas posibles. Lucha por mantener una perspectiva unificada; busca orden en estructuras "geológicas" profundas. Pero en la obra de Lévi-Strauss, por lo general, la narrativa "entropológica" englobante raramente contiene una historia concreta de pérdida, transformación, invención y surgimiento.

Hacia el final de su brillante lectura inaugural en el Collège de France, "El Campo de la Antropología", Lévi-Strauss evoca lo que él llama la "duda antropológica", el resultado inevitable del riesgo etnográfico, "las bofetadas y negaciones que dirigen a nuestras ideas y hábitos más apreciados otras ideas y hábitos más capaces de refutarlas" (1960:26). Recuerda agudamente al visitante kwakiutl de Boas, transfigurado por las rarezas y autómatas de Times Square, y se pregunta si la antropología no estará condenada a percepciones igualmente extravagantes de las sociedades e historias distantes que busca captar. Nueva York fue quizás el único "trabajo de campo" verdadero de Lévi-Strauss : por una vez, estuvo el tiempo suficiente y dominó la lengua local. Aspectos del lugar, como el kwakiutl de Boas, siguieron encantando y atrapando su recolección cultural antropológica.

Pero un nativo de Nueva York se siente particularmente incómodo en el cronotopo de 1941. Este es el indio emplumado con la lapicera Parker trabajando en la Biblioteca Pública. Para Lévi-Strauss el indio se asocia principalmente con el pasado, las sociedades "extinguidas" registradas en los preciosos *Annual Reports* de la Oficina de Etnología Norteamericana. El antropólo-

go se siente "yendo hacia atrás en el tiempo" (1985:266). En la moderna Nueva York un indio sólo puede aparecer como una supervivencia o una especie de parodia incongruente.

Otra visión histórica podría haber situado de un modo diferente a los dos estudiosos en la biblioteca. La década que precedió a la llegada de Lévi-Strauss a Nueva York presenció un giro dramático en la política federal. Bajo el liderazgo de John Collier en la Oficina de Asuntos Indígenas, una "Nueva Política Indígena" impulsó activamente una reorganización tribal en todo el país. Mientras Lévi-Strauss estudiaba y recolectaba su pasado, muchos grupos de americanos nativos "extinguidos" estaban en el proceso de reconstituirse cultural y políticamente. Visto en este contexto, el indio con la lapicera Parker ¿representaba un regreso al pasado o una vislumbre de otro futuro? Esa es una historia diferente (véase el capítulo 12).

Otras apropiaciones

Para contar esas otras historias, historias locales de supervivencia cultural y surgimiento, necesitamos resistirnos a hábitos mentales y sistemas de autenticidad muy asentados. Necesitamos sospechar de una tendencia casi automática a relegar los pueblos y objetos no occidentales a los pasados de una humanidad cada vez más homogénea. Unos pocos ejemplos de invención y protesta actuales pueden sugerir diferentes cronotopos para la recolección del arte y la cultura.

Anne Vitart-Fardoulis, conservadora del Musée de l'Homme, ha publicado una notable descripción de los discursos estéticos, históricos y culturales que se utilizan rutinariamente para explicar diferentes piezas del museo. Ella discute una famosa e intrincada pintura sobre piel de animal (su nombre presente: M.H. 34.33.5), probablemente originada entre los indios fox de Norteamérica. La piel apareció en los sistemas de colección de Occidente hace un tiempo en un "gabinete de curiosidades"; se usaba para educar a los niños aristócratas y era muy admirada por sus cualidades estéticas. Vitart-Fardoulis nos cuenta que ahora la piel puede decodificarse etnográficamente en términos de sus estilos gráficos "masculino" y "femenino" combinados, y comprenderse en el contexto de su probable rol en ceremonias específicas. Pero los contextos significativos no se agotan. La historia toma un nuevo giro:

> El nieto de uno de los indios que vino a París con Buffalo Bill estaba buscando la túnica [de piel pintada] que su abuelo se había visto obligado a vender para pagar su regreso a Estados Unidos cuando el circo quebró. Le mostré todas las túnicas de nuestra colección, y él se detuvo delante de una de ellas. Controlando su emoción, habló. Contó el significado de este corte de pelo, de aquel diseño, por qué se había usado este color, el significado de esta pluma... Este ornamento, antes bello e interesante pero pasivo e indiferente, poco a poco se volvió significativo, testimonio activo de un momento vivido a través de la mediación de alguien que no lo observó y analizó, sino que vivió el objeto, y para quien el objeto vivía. Apenas importa si la túnica era realmente de su abuelo (Vitart-Fardoulis 1986:12).

Cualquier cosa que ocurriera en este encuentro, dos cosas evidentemente *no* sucedieron. El nieto no está reubicando el objeto en su contexto cultural originario o "auténtico". Esto es ya pasado. Su encuentro con la piel pintada es parte de una recolección moderna. Y la túnica pintada no está siendo apreciada como arte, como objeto estético. El encuentro es demasiado específico, está demasiado atrapado en la historia de la familia y en la memoria étnica.[11] Algunos aspectos de la apropiación "cultural" y "estética" aún están por cierto activos, pero ocurren dentro de una *historia tribal actual,* una temporalidad diferente de la que gobierna los sistemas dominantes que esbocé antes. En el contexto de un "presente que se torna futuro", la antigua túnica pintada deviene nueva y tradicionalmente significativa.

La vigencia de artefactos "tribales" se está volviendo más visible para quienes no son indios. Muchas demandas nuevas de reconocimiento tribal están pendientes en el Departamento del Interior. Y que sean o no formalmente exitosas importa menos que el hecho que manifiestan: la realidad histórica y política de la supervivencia y el resurgimiento indios, una fuerza que choca con las colecciones occidentales de arte y cultura. El sitio "adecuado" de muchos objetos en los museos está hoy sujeto a discusión. Los zuñi que impidieron el préstamo de su dios de la guerra al Museo de Arte Moderno (véase el capítulo 9) estaban desafiando al moderno sistema de arte-cultura, porque en la creencia tradicional zuñi las figuras de los dioses de la guerra son sagradas y peligrosas. No son artefactos etnográficos, y cier-

tamente no son "arte". Las demandas zuñi sobre estos objetos rechazan específicamente su "ascenso" (en todos los sentidos del término) al estatus de tesoros estéticos o científicos.

No afirmaré que el único hogar verdadero de los objetos en cuestión esté en la "tribu", una ubicación que, en muchos casos, está lejos de ser obvia. El punto es justamente que los contextos dominantes e interrelacionados del arte y la antropología ya no son más autoevidentes e indiscutibles. Hay otros contextos, historias y futuros a los que los objetos no occidentales y los registros culturales pueden "pertenecer". Los extraños artefactos maoríes que en 1984-85 circularon por los museos de Estados Unidos residen por lo común en museos de Nueva Zelanda. Pero se hallan controlados por las autoridades maoríes tradicionales, cuyo permiso fue solicitado para que abandonaran el país. Aquí y en otras partes, la circulación de las colecciones museográficas se halla influida en forma significativa por comunidades indígenas resurgentes.

De lo que se trata es de algo más que de programas convencionales museológicos de educación comunitaria y "salida al exterior" (Alexander 1979:215). Los desarrollos actuales cuestionan el estatuto mismo de los museos como teatros histórico-culturales de la memoria. ¿La memoria de quién? ¿Para qué propósito? El Museo Provincial de la Columbia Británica ha alentado durante cierto tiempo a los talladores kwakiutl a que trabajen a partir de modelos de su colección. Ha prestado piezas antiguas y ha donado otras nuevas para su uso en modernos *potlatchs*. Investigando estos desarrollos, Michael Ames, quien dirige la Universidad del Museo de Columbia Británica, observa que "los indios, tratados tradicionalmente por los museos sólo como objetos y clientes, agregan ahora el rol de patrones". Continúa: "Se ha dado el paso siguiente. Las comunidades indias establecen sus propios museos, consiguen sus propios subsidios del Museo Nacional, instalan sus propios conservadores y piden la repatriación de sus colecciones" (Ames 1986:57). El Museo Kwakiutl de la isla Quadra, ubicado en Quathraski Cove, Columbia Británica, exhibe obras tribales devueltas de las colecciones nacionales en Ottawa. Los objetos se exhiben en cajas de cristal, pero ordenadas de acuerdo con su antigua pertenencia familiar. En Alter Bay, Columbia Británica, el Centro Cultural U'mista exhibe artefactos repatriados en una "gran casa" tradicional kwakiutl, ordenados según la secuencia de su aparición en la ceremonia del *potlatch*. Las nuevas instituciones funcionan tanto como exhibi-

ciones públicas y como centros culturales ligados a tradiciones tribales vivas. Dos museos haida se han establecido también en las islas Queen Charlotte, y el movimiento está creciendo en diversos sitios de Canadá y Estados Unidos.

Grupos nativos ingeniosos se pueden apropiar aun del museo occidental, como pueden hacer suya otra institución europea, la "tribu". Antiguos objetos pueden participar de nuevo en un presente-que-se-torna-futuro tribal. Más aún, vale la pena señalar brevemente que lo mismo es posible para los artefactos escritos recolectados por la etnografía salvadora. Algunos de esos viejos textos (mitos, muestras lingüísticas, conocimiento de todas clases) están siendo reciclados ahora como historia local y "literatura" tribal.[12] Los objetos de la recolección del arte y de la cultura son susceptibles de otras apropiaciones.

La perturbación de los sistemas de objetos occidentales se refleja en un libro reciente de Ralph Coe, *Lost and Found Traditions: Native American Art: 1965-1985* (1986). (Sobre trabajos nativos ingeniosos véase también Macnair, Hoover y Neary 1984; Steinbright 1986; Babcock, Monthan y Monthan 1986.) La obra de Coe es un *tour de force* de un coleccionista. Una vez más una autoridad blanca "descubre" verdadero arte tribal, pero con significativas diferencias. Cientos de fotografías documentan obras muy recientes, algunas hechas para uso local, otras para su venta a indios o a extranjeros blancos. Objetos bellos —muchos de ellos anteriormente clasificados como curiosidades, arte folklórico o arte para turistas— se ubican en tradiciones vivas e inventivas. Coe cuestiona eficazmente el difundido supuesto de que las buenas obras tribales están desapareciendo, y arroja dudas sobre los criterios comunes para juzgar la pureza y la autenticidad. En esta colección, entre kachinas, postes totémicos, mantas y cestos trenzados tradicionales y reconocibles, encontramos zapatos para tenis y gorras de baloncesto hábilmente ornamentados, artículos desarrollados para el comercio de curiosidades, colchas y estuches de cuero decorados (implementos del peyote labrados en cajas de herramientas pasadas de moda).

Dado que la Iglesia Nativa Norteamericana, en cuyas ceremonias se usan implementos del peyote, no existía en el siglo XIX, su demanda de estatus tradicional no puede basarse en la edad. Una demanda aun más fuerte puede hacerse de hecho para muchas producciones del comercio de curiosidades, tales como las "fantasías" ornamentadas (pájaros colgantes, marcos de espejo) hechas por Matilda Hill, una tuscarora que vende en las cataratas del Niágara:

"Sólo intenten decirle a Matilda Hill que sus 'fantasías' (número de catálogo 46) son curiosidades para turistas", dijo el mohawk Rick Hill, autor de un ensayo inédito sobre el tema. "Los tuscarora han podido comerciar piezas como ese pájaro o marco ornamentado (número de catálogo 47) en el Niágara desde el fin de la guerra de 1812, cuando se les garantizaron derechos exclusivos, ¡y ella no será gentil con nadie que desprecie su cultura!"

"Seguramente", agrega Coe, "un privilegio comercial establecido en las cataratas del Niágara en 1816 sería ahora aceptable como tradición" (1986:17). El lleva el punto principal a casa:[13] "Otro error se deriva de nuestra imposibilidad de reconocer que los indios han comerciado siempre tanto dentro como fuera de su cultura; es su segunda naturaleza de la forma en que operaron en todas las cosas. Muchos objetos son, y siempre han sido, creados en el mundo indígena sin ningún destino específico en mente. La historia del comercio indígena explota cualquier influencia blanca, y el comercio continúa hoy triunfante. Es un instrumento fascinante de continuidad social, y en estos tiempos modernos su campo se ha agrandado muchísimo" (p. 16).

Coe no duda en comisionar nuevas obras "tradicionales", y gasta un tiempo considerable averiguando el significado específico de objetos tanto como posesiones individuales y como arte tribal. Vemos y oímos a artistas particulares; la coexistencia de fuerzas espirituales, estéticas y comerciales es siempre evidente. Sobre todo, el proyecto de recolección de Coe representa y reivindica formas artísticas vivas que están tanto relacionadas con como separadas de los sistemas dominantes de valor estético-etnográfico. En *Lost and Found Traditions* la autenticidad es algo que se produce, no algo que se rescata. La colección de Coe, por todo su amor al pasado, reúne futuros.

Un largo capítulo sobre la "tradición" se resiste al resumen, pues las diversas afirmaciones citadas de artistas activos, jóvenes y viejos, no reproducen las definiciones occidentales prevalecientes. "Los blancos piensan que nuestra experiencia es el pasado", dice un miembro de un grupo de estudiantes analizando el tema. "Nosotros sabemos que está aquí con nosotros" (p. 49).

"Siempre comenzamos nuestras danzas de verano con una canción que repite sólo cuatro palabras, una y otra vez. No signi-

fican nada importante en inglés, 'los jóvenes se ponen de pie'. Para nosotros estas palabras demuestran el orgullo por nuestro linaje y la felicidad de recordarlo siempre. Es una canción feliz. La tradición no es algo sobre lo cual parlotear ... es algo que se hace" (p. 46).

"Tu tradición está siempre 'ahí'. Eres lo bastante flexible como para hacer de ella lo que tú quieras. Ruego a los viejos cuencos en las ruinas y sueño en hacer cerámica. Les digo que quiero aprenderlo. Vivimos para hoy, pero nunca olvidamos el pasado" (p. 47).

"Nuestra tarea como artistas es ir más allá, lo que implica un amor por el cambio [siempre realizado con] las tradiciones en mente, hablando con los jefes de la tribu y permaneciendo con tus abuelos. Las historias que cuentan son en verdad asombrosas. Cuando has estado expuesto a ellas, todo se convierte en un reflejo de esos sucesos. Hay mucha satisfacción en ser un artista de tradiciones" (p. 47).

"Siempre tuvimos encantamientos: todo lo que es nuevo es viejo con nosotros" (p. 79).

Notas

1. Sobre la colección como estrategia del deseo véase el sugestivo catálogo (Hainard y Kaehr 1982) de una exhibición titulada "Pasión de Coleccionar" en el Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, junio a diciembre de 1981. Esta colección analítica de colecciones fue un tour de force de museología reflexiva. Sobre la colección y el deseo véase también el brillante análisis de Donna Haraway (1985) sobre el Museo Norteamericano de Historia Natural y la amenaza de decadencia entre 1908 y 1936. Su trabajo sugiere que la pasión por coleccionar, preservar y exhibir se articula en formas propias del género que son históricamente específicas. Beaucage, Gomilia y Vallée (1976) ofrecen meditaciones críticas sobre la compleja experiencia etnográfica de los objetos.

2. El ensayo de Walter Benjamin "Desempacando mi biblioteca" (1969:59-68) proporciona una visión de un devoto reflexivo. La colección aparece como un arte de vida íntimamente aliado con la memoria, con la obsesión, con el rescate del orden del desorden. Benjamin observa (y siente cierto placer por ello) la precariedad del espacio subjetivo logrado por la colección. "Cada pasión bordea lo caótico, pero la pasión del coleccionista limita con el caos de los recuerdos. Más que eso: la casualidad, el destino que cubre el pasado ante mis ojos están presentes en todas partes en la estructurada confusión de estos libros. Pues ¿qué otra cosa es esta colección que un desorden al que el hábito ha acomodado en tal medida que puede aparecer como orden? Todos ustedes han oído hablar de personas a las que la pérdida de sus libros tornó en inválidos, de aquellos que para adquirirlos se transforman en criminales. Estas son las áreas mismas en las que cualquier orden es un acto de equilibrio de extrema precariedad" (p.60).

3. Mi comprensión del papel del fetiche como marca de la alteridad en la historia intelectual de Occidente —de DeBrosses a Marx, Freud y Deleuze— debe mucho a la obra durante mucho tiempo inédita de William Pietz; véase "The Problem of the Fetish, I" (1985).

4. Para articulaciones "duras" del culturalismo etnográfico y el formalismo estético, véase Sieber 1971, Price y Price 1980, Vogel 1985 y Rubin 1984. Las dos primeras obras alegan que puede comprenderse el arte (a diferencia de una mera apreciación) sólo en su contexto original. Vogel y Rubin aseveran que las cualidades estéticas trascienden su articulación local originaria, que las "obras maestras" despiertan sensibilidades humanas universales o al menos transculturales. Para una visión global de la forma en que las categorías, a menudo incompatibles, de "excelencia estética", "uso", "rareza", "edad", etc., se debaten en el ejercicio de asignar valor auténtico a obras tribales, véase el rico e inconcluyente simposio sobre "Autenticidad en el Arte Africano" organizado por la revista *African Arts* (Willett y otros 1976).

5. Para un sentido positivo post-freudiano del fetiche, véase Leiris 1929a, 1946; sobre las posibilidades radicales de una teoría del fetiche véase Pietz 1985, que se basa en Deleuze; y para un sentido perverso del fetiche de un semiólogo arrepentido (el "punctum") como lugar de un sentido estrictamen-

te personal no conformado por códigos culturales (el "studium") véase Barthes 1980. Gomila (1976) reformula la cultura material etnográfica desde algunas de estas perspectivas surrealistas-psicoanalíticas.

6. Una exhibición, "Temps perdu, temps retrouvé", desarrollada durante 1985 en el Musée d'Ethnographie de Neuchâtel interrogaba sistemáticamente el dilema temporal del museo etnográfico occidental. Su argumentación se condensaba en el texto siguiente, cada una de cuyas proposiciones se ilustraba museográficamente: "Lugares prestigiosos donde encerrar las cosas, los museos dan valor a cosas que están fuera de la vida: de este modo parecen cementerios. Adquiridos a fuerza de dólares, los objetos-recuerdos participan en la identidad cambiante del grupo, sirven a los poderes que son, y se acumulan en tesoros, mientras que los recuerdos personales se desvanecen. Enfrentada con las agresiones de la vida cotidiana y la fugacidad de los fenómenos, la memoria necesita de objetos, siempre manipulados por la estética, el énfasis selectivo o la mezcla de géneros. Desde la perspectiva del futuro ¿qué se debería salvar del presente?" (Hainard y Kaehr 1986:33; también Hainard y Kaehr 1985).

7. Aunque el análisis de Williams se limita a Inglaterra, el patrón general se aplica a cualquier parte de Europa, donde el ritmo de la modernización fue diferente o donde se usaron otras palabras. En Francia, por ejemplo, las palabras *civilisation* o, para Durkheim, *société,* están en lugar de *cultura.* Lo que está en cuestión son captaciones cualitativas genéricas de la vida colectiva.

8. Como ha afirmado Virginia Dominguez, el surgimiento de este nuevo tema implica una historicidad específica ligada estrechamente a la etnología. Basándose en *Las palabras y las cosas* de Foucault (1966) y escribiendo sobre el saqueo de artefactos etnográficos durante la "era de los museos" a fines del siglo XIX, ella cita la síntesis de Douglas Cole de la racionalización prevaleciente: "Es necesario utilizar el tiempo para recolectar antes que sea demasiado tarde" (Cole 1985:50). Dominguez se pregunta: "¿Demasiado tarde para qué?". "Aquí hay una conciencia histórica de una clase especial. Percibimos urgencia en las voces de los recolectores, un temor de que no podamos poner más las manos sobre esos objetos, y que esto implique una irreparable pérdida de los medios de preservar nuestra historicidad. Aquí hay un doble desplazamiento. Los objetos ya no se recolectan por su valor intrínseco, sino como metonimias del pueblo que los produjo. Y los pueblos que los produjeron son objeto de examen no por su valor intrínseco, sino por su contribución observable a nuestra comprensión de nuestra propia trayectoria histórica. Es una cierta concepción del 'hombre' y una cierta concepción de la 'historia' lo que hace posible este doble desplazamiento" (Dominguez 1986:548).

9. *Cronotopo:* literalmente "tiempo-espacio" sin prioridad de ninguna dimensión (Bajtín 1937). El cronotopo es un escenario ficticio donde ciertas relaciones de poder históricamente específicas se tornan visibles y ciertas historias "tienen lugar" (el salón burgués en las novelas sociales del siglo XIX, el barco mercante en los cuentos de aventura e imperio de Conrad).

Como lo dice Bajtín: "En el cronotopo artístico literario, los indicadores espaciales y temporales se fusionan en un todo concreto cuidadosamente pensado. El tiempo, por así decirlo, se torna espeso, toma carne, se hace artísticamente evidente; del mismo modo, el espacio se torna cargado y sensible a los movimientos del tiempo, el argumento y la historia" (p. 84).

10. Aún lo es. Regresando al vecindario en el que crecí al norte del West Side y caminando entre las calles 116 y 86, invariablemente encuentro diversas razas, culturas, lenguas y una variedad de olores exóticos, restaurantes "cubano-chinos", etc. Esto es suficiente para oscurecer seriamente por lo menos la distinción espacial entre el Primer y el Tercer Mundo, el centro y la periferia en el moderno sistema mundial.

11. En su amplio estudio "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory" (1986), Michael Fischer identifica procesos generales de reinvención cultural, búsqueda personal y apropiaciones de la tradición orientadas al futuro. La especificidad de algunas relaciones entre algunos nativos americanos y objetos "tribales" coleccionados se revela en una propuesta de subsidio del Instituto de Artes de Oregon para la Fundación Nacional para las Humanidades (Monroe 1986). En preparación para la reinstalación de la Colección Rasmussen de obras de la costa noroccidental en el Museo de Arte de Portland, se planea una serie de consultas con la participación de jefes haida y tlingit de Alaska. La propuesta deja claro que se debe poner gran cuidado en "hacer coincidir determinados grupos de objetos de la colección con la pertenencia al clan sobre la base del conocimiento de determinados jefes. Los nativos de la costa noroccidental pertenecen a clanes específicos que poseen extensas tradiciones orales e historias de las que son depositarios. Los jefes son responsables de representar a sus clanes tanto como a sus grupos" (Monroe 1986:8). La reinstalación "presentará *tanto la interpretación académica de un objeto u objetos y la interpretación del mismo material como la ven y comprenden los jefes y artistas nativos*" (p. 5, destacado en el original).

12. Los archivos de James Walker, producidos antes de 1910, se han tornado relevantes para la enseñanza de historia local por los sioux de la reservación de Pine Ridge (véase capítulo 1, nota 15, y Clifford 1986a:15-17). También un corpus de cuentos y textos lingüísticos tolowa traducidos y no traducidos, recogidos por A.L. Kroeber y P.E. Goddard son evidencia importante en una demanda que se planifica para el reconocimiento tribal. Los textos fueron reunidos como "etnografía salvadora" para registrar los fragmentos de una cultura que supuestamente desaparecía. Pero en el contexto de la persistencia tolowa, vueltos a traducir e interpretar por los jefes tolowa y sus abogados nativos, los textos conservan evidencia de la historia tribal, los límites territoriales, las diversidades grupales y la tradición oral. Son "literatura" tolowa (Slagle 1986).

13. El supuesto común de que el arte tribal es *esencialmente* no comercial ("sagrado", "espiritual", "ambiental", etc.) es de valor cuestionable en todas partes. Un caso revelador es el de la región del Sepik en Nueva Guinea, donde los objetos y el conocimiento tradicional hace mucho que se han

comercializado, comprado y vendido. En un grado significativo la participación de grupos locales en los mercados de arte de un mundo más amplio puede ser "tradicional". Los sistemas de mercancías indígenas interactúan con fuerzas capitalistas de afuera; no sólo les dejan paso. El sistema mundial es así dinámica y localmente organizado. Un número creciente de estudios académicos corrige una persistente tendencia a ver las sociedades no occidentales como carentes de agencia histórica; por ejemplo Rosaldo 1980; R. Price 1983 y Sahlins 1985. Estas obras socavan la división binarista ("orientalista") de los grupos humanos en históricos y míticos, "calientes" y "fríos", diacrónicos y sincrónicos, modernos y arcaicos. Sally Price (1986) llama la atención sobre las diversas *visiones históricas* de pueblos no occidentales, "tribales" y el papel del arte en la articulación de esas visiones.



Dentro de una *kiva* hopi.

Parte 4
HISTORIAS

11
Sobre *Orientalismo*

> Hay muchas clases diferentes de experiencia palestina que no pueden ensamblarse en una sola. Uno podría entonces tener que escribir historias paralelas de las comunidades en el Líbano, los territorios ocupados, etc. Este es el problema central. Es casi imposible imaginar una sola narrativa: tendría que ser la clase de historia loca que aparece en *La Medianoche de los Niños,* con todos esos pequeños hilos que vienen y van.
>
> Edward Said, "On Palestinian Identity, A Conversation with Salman Rushdie"

En 1939 Aimé Césaire publicó su extenso y seco poema "Cahier d'un retour au Pays natal". En él escribió sobre su nativa Martinica, la opresión colonial, las fuentes africanas redescubiertas; acuñó el término *nègritude*. El poema estaba escrito en la lengua de Lautréamont y Rimbaud, pero se trataba de un francés salpicado de neologismos, puntuado por nuevos ritmos. Para Césaire una "tierra nativa" era algo complejo e híbrido, rescatado de un origen perdido, construido a partir de un presente escuálido, articulado dentro y en contra de una lengua colonial.

A comienzos de la década de 1950 el movimiento de la negritud estaba en pleno furor, impulsando un humanismo alternativo en Europa; y en este nuevo contexto se hizo posible cuestionar las prácticas ideológicas europeas en formas radicales. Michel Leiris, que fue amigo y colaborador de Césaire, compuso el primer análisis prolongado de las relaciones entre el conocimiento antropológico y el colonialismo (Leiris 1950). Su discurso abrió

un debate que ha continuado, con variados grados de intensidad, durante las décadas siguientes. ¿De qué modo el anhelo occidental de poder ha moldeado el conocimiento europeo sobre el resto del planeta? ¿Cómo han estado inmersos los escritores occidentales, tanto imaginativos como científicos, en las situaciones coloniales y neocoloniales? Concretamente, ¿de qué manera han ignorado, resistido y consentido esas condiciones permanentes de desigualdad? Leiris señala un desequilibrio básico. Los occidentales han estudiado y hablado por el resto del mundo durante siglos; la inversa no ha sido el caso. El anunciaba una nueva situación, una en la que los "objetos" de observación comenzarían a escribir de retorno. La mirada occidental será encontrada y esparcida. Desde 1950 asiáticos, africanos, árabes orientales, isleños del Pacífico y americanos nativos han afirmado de diversas maneras su independencia de la hegemonía cultural y política de Occidente y han establecido un nuevo campo multívoco de discurso intercultural. ¿Cuáles han de ser las consecuencias a largo plazo de tal situación, si es que ésta dura? ¿De qué manera se ha alterado ya lo que uno puede saber sobre los otros, las formas en que se puede formular el conocimiento? Todavía es temprano para juzgar la profundidad y la extensión de los cambios epistemológicos que pueden estar desarrollándose. (La literatura sobre antropología y colonialismo es muy extensa. Unas pocas obras importantes son Maquet 1964; Hymes 1969; Asad 1973; Firth 1977; Copans 1974, 1975; Leclerc 1972; Nash 1975. En el campo de los estudios orientales e islámicos véase Tibawi 1963; Abdel-Malek 1963; Hourani 1967 y Khatibi 1976.)

*

Orientalismo de Edward Said (1978a), un estudio crítico del conocimiento occidental sobre lo exótico, ocupa este contexto histórico indeterminado. Si se presenta como parte de la "escritura de reacción" contra Occidente que anunciara Leiris, el dilema de *Orientalismo* es un dilema ambiguo que no debe verse en términos de un simple antiimperialismo, sino más bien como un síntoma de las incertidumbres generadas por la nueva situación global. Es importante situar el libro de Said dentro de esta perspectiva amplia, porque sería demasiado fácil despreciar *Orientalismo* como una polémica estrecha dominada por objetivos ideológicos inmediatos en la contienda del Medio Oriente. Se lo puede ver también como una mera protesta personal de un palestino priva-

do de su patria por "un destino punitorio común", sufriendo por su identidad abstracta, impuesta desde afuera, como un "oriental", oprimido por "un consenso casi unánime de que políticamente él no existe" (págs. 26-27). Por cierto, Said escribe franca y elocuentemente sobre este, su propio dilema; y escribe también desde la convicción de que la investigación "pura" no existe. Desde esta perspectiva, el conocimiento está inextricablemente ligado al poder. Cuando se torna institucionalizado, culturalmente acumulado, demasiado restrictivo en sus definiciones, debe ser activamente opuesto por un contraconocimiento. *Orientalismo* es polémico, su análisis es corrosivo; pero el libro de Said opera en una cantidad de registros, y sería erróneo restringir su significación en forma indebida. *Orientalismo* es a la vez un serio ejercicio de crítica textual y, más fundamentalmente, una serie de reflexiones epistemológicas importantes, si bien tentativas, sobre los estilos generales y los procedimientos del discurso cultural.

El tema de Said se piensa habitualmente como una disciplina erudita un tanto anticuada aliada con la filología del siglo XIX y preocupada por la recolección y análisis de textos en lenguas orientales. La enciclopédica *Renaissance orientale* de Raymond Schwab (1950) es por supuesto la historia clásica de este conjunto, que incluye sinólogos, islamistas, indoeuropeístas, literatos, viajeros y un ecléctico tropel de aficionados. Said no intenta revisar o prolongar la obra de Schwab, porque su estrategia no es historicista o empírica, sino deductiva y constructivista. Su estudio desarrolla una expansión y una formalización simultánea del campo, transformando al orientalismo en una sinécdoque de una totalidad mucho más compleja y ramificada. Said llama a esta totalidad un "discurso", siguiendo a Foucault. Discutiré la adopción de una metodología foucaultiana por Said y sus riesgos. Por el momento, sin embargo, alcanza con decir que el "discurso" orientalista se caracteriza por una sistematicidad opresiva, una "cabal fuerza anudada" (p. 6) que Said se propone revelar a través de una lectura de textos y experiencias representativos.

Aunque Said descubre "orientalismo" en Homero, Esquilo, la *Chanson de Roland* y el Dante, sitúa sus orígenes modernos en la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herblot. Said critica este compendio de conocimiento oriental por su campo cosmológico y por su construcción de un panorama oriental "sistemático" y "racional". Es significativo que la lectura de Said de un texto de

Herblot del siglo XVII no intente analizarlo como lo haría Foucault en *Las palabras y las cosas* — esto es, "arqueológicamente"— en relación a un campo epistemológico sincrónico. El enfoque de *Orientalismo* está claramente indicado como genealógico. Su tarea principal es describir retrospectiva y continuamente las estructuras de un orientalismo que alcanzó su forma clásica en el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Las dos críticas de Herblot son constitutivas del objeto de Said: el orientalismo siempre está situado en forma demasiado amplia y abstracta, y es siempre excesivamente sistemático.

Said procede a aplicar estos reproches, con variados grados de plausibilidad, a un rango diverso de autores, instituciones y experiencias típicas. Hay análisis de Silvestre de Sacy, Ernest Renan y el producto erudito de la campaña de Napoleón a Egipto, la inmensa *Description de l'Egypte*. Los discursos de políticos tales como Balfour y Cromer (yuxtapuestos con Henry Kissinger); el periodismo indio de Marx; los viajes orientales de Chateaubriand, Lamartine, Nerval y Flaubert; las aventuras de Burton y Lawrence; la erudición de H.A.R. Gibb y Louis Massignon, está todo tejido en una unidad intertextual. Este conjunto —aunque deja algún espacio para las mutaciones históricas, las diferentes tradiciones nacionales, las idiosincrasias personales y el genio de los "grandes" escritores— está proyectado para destacar la naturaleza sistemática e invariable del discurso orientalista. No hay forma de resumir los entretejidos complejos del método crítico de Said, asociativos, a veces brillantes, a veces forzados, y al final torpemente repetitivos. Logra al menos aislar y desacreditar un conjunto de estereotipos "orientales": el Oriente eterno e inmutable, el árabe sexualmente insaciable, lo "exótico" femenino, el mercado abarrotado, el despotismo corrupto, la religiosidad mística. Said es particularmente eficaz en su análisis crítico de la "autoridad" orientalista, los privilegios paternalistas asumidos sin titubear por escritores occidentales que "hablan en nombre" de un Oriente mudo o que reconstituyen su "verdad" decaída o desmembrada, quienes lamentan la desaparición de su autenticidad, y que saben más de lo que los meros nativos podrán saber jamás. Esta sospecha metódica de los procedimientos constitutivos de la escritura sobre los otros puede extenderse útilmente más allá del orientalismo hasta la práctica antropológica en general.

Si el orientalismo, como Said lo describe, posee una estructura, ésta reside en su tendencia a *dicotomizar* el continuum huma-

no en los contrastes nosotros-ellos y en *esencializar* al "otro" resultante: hablar de la mentalidad oriental, por ejemplo, o incluso generalizar sobre el "Islam" o "los árabes". Todas estas "visiones" y "textualizaciones" orientalistas, como Said las llama, funcionan para suprimir una auténtica realidad "humana". Esta realidad, implica, tiene sus raíces en el encuentro oral y en el habla recíproca, en oposición a los procesos de escritura o de imaginación visual. El objetivo polémico acotado de Said está bien servido por ese análisis. El encuentro humano "auténtico" se puede retratar como si estuviera subyugado por el libro muerto. (Flaubert, por ejemplo, no experimentó realmente Egipto tanto como copió pasajes de "viajes al oriente" anteriores.) Las cuestiones teóricas suscitadas por *Orientalismo* como estudio de caso de un discurso cultural no se pueden exponer, sin embargo, por medio de un simple contraste entre experiencia y textualidad.

Said no es un polemista simple. Su enfoque crítico es infatigable, empujando repetidamente sus análisis hasta los límites epistemológicos. Detrás de la influencia inmediata de Foucault yace una admiración ambivalente por Nietszche. En diversos momentos de su libro Said es llevado a argumentar que todas las definiciones culturales deben ser restrictivas, que todo conocimiento es a la vez poderoso y ficticio, que todo lenguaje distorsiona. El sugiere que la "autenticidad", la "experiencia", la "realidad" y la "presencia" son meras convenciones retóricas. La influencia general de la teoría francesa que Said ha hecho tanto por interpretar para sus lectores norteamericanos es aquí más evidente (véase en particular su "Abcdarium culturae" en Said 1975:277-344). Mientras cita a Lévi-Strauss y Barthes tanto como a Foucault, al mismo tiempo Said hace frecuentes llamados a un realismo existencial anticuado. En la situación mundial multívoca que he delineado esta especie de incertidumbre es crucial. ¿Debe la crítica contraponer conjuntos de imágenes culturalmente producidas como las del orientalismo a representaciones más "auténticas" o más "humanas"? O si la crítica debe luchar contra los procedimientos mismos de la representación ¿cómo debe comenzar? ¿Cómo, por ejemplo, ha de evitar una crítica oposicional del orientalismo caer en "occidentalismo"? Estas son cuestiones fundamentales —inseparablemente políticas y epistemológicas—, suscitadas por la obra de Said.

*

Said nunca define al orientalismo sino que más bien lo califica y lo designa desde una variedad de puntos de vista distintos y no siempre compatibles. El libro comienza por postular tres "significados" laxos del orientalismo, "generalizaciones históricas" que comprenden la "columna vertebral" de sus análisis siguientes. Primero, el orientalismo es lo que los orientalistas hacen y han hecho. Un orientalista es "cualquiera que enseñe, escriba sobre o investigue el Oriente ... ya sea en sus aspectos específicos o en sus aspectos generales". Incluidos en este grupo están los académicos y los expertos del gobierno: filólogos, sociólogos, historiadores y antropólogos. Segundo, el orientalismo es "un estilo de pensamiento basado en una distinción ontológica trazada entre el 'Oriente' y (la mayor parte del tiempo) 'el Occidente'" (p. 2). Cualquier escritura, sigue sugiriendo Said, en cualquier período de la historia de Occidente que acepte como punto de partida una dicotomía básica entre Oriente y Occidente y haga afirmaciones esencialistas sobre "el Oriente, su gente, costumbres, 'mentalidad', destino, etcétera" es orientalista. Finalmente, el orientalismo es "una institución corporativa para tratar con el Oriente", la cual, durante el período colonial que siguió a los fines del siglo XVIII ostenta el poder de "dominar, reestructurar y poseer autoridad sobre el Oriente" (p. 3). La tercera designación, a diferencia de las otras dos, se sitúa en un nivel transindividual y cultural y sugiere un mecanismo "enormemente sistemático" capaz de organizar y a la larga determinar lo que puede decirse o escribirse sobre el Oriente.

Se advierte de inmediato que en el primer y en el tercer "significado" de Said, el orientalismo tiene que ver con algo llamado el Oriente, mientras que en el segundo el Oriente existe meramente como la construcción de una operación mental cuestionable. Esta ambivalencia, que a veces se transforma en confusión, articula gran parte del argumento de Said. Con frecuencia sugiere que un texto o tradición distorsiona, domina o ignora algún rasgo real o auténtico del Oriente. En otro lugar, sin embargo, niega la existencia de un "Oriente real", y en esto es más rigurosamente fiel a Foucault y a otros críticos radicales de la representación a los que cita. Por cierto, la ausencia de algo que sea más que una breve alusión a la "realidad en bruto" de las "culturas y naciones cuya ubicación está en el Oriente... sus vidas, historias y costumbres" representa una elección metodológica significativa por su parte.

La inautenticidad orientalista no es respondida por ninguna autenticidad. Incluso el concepto de “discurso” de Said vacila entre el estatus de una distorsión ideológica de vidas y culturas que no son nunca concretadas y la condición de una estructura persistente de significantes que, como algunos ejemplos extremos de escritura experimental, se refiere sólo e interminablemente a sí misma. Said se ve así forzado a apoyarse en afirmaciones casi tautológicas, tales como su frecuente comentario de que el discurso orientalista “orientaliza al Oriente”, o en especificaciones que no ayudan mucho tales como: “el orientalismo puede considerarse entonces como una forma de escritura, visión y estudio regularizada (u orientalizada), dominada por imperativos, perspectivas y sesgos ideológicos ostensiblemente adecuados al Oriente” (p. 202).

Si la redundancia frecuenta la reseña de Said esto no es, pienso, meramente el resultado de un corto circuito hermenéutico en el que el crítico descubre en su tópico lo que él ya ha puesto allí. Ni es simplemente el efecto de su insistencia en el anudamiento consumado de una unidad textual que está siempre en peligro de descomponerse en sus funciones, autores, instituciones, historias y épocas epistemológicas distintas y discontinuas. Más allá de estos problemas (enfrentados por cualquier intérprete de conjuntos culturales construidos y complejos) yace un conjunto de cuestiones sustanciales y perturbadoras sobre las formas en que distintos grupos de la humanidad (como quiera que se los defina) imaginan, describen y comprenden a los demás. ¿Están estos discursos condenados en última instancia a la redundancia, prisioneros de sus propias imágenes autorizadas y de sus protocolos lingüísticos? El orientalismo —“enormemente sistemático”, de visión cosmológica, incestuosamente autorreferencial—, surge como mucho más que una mera tradición intelectual, o incluso ideológica. En un punto Said lo llama “una dimensión considerable de la moderna cultura política-intelectual”. Como tal, “tiene menos que ver con el Oriente que con ‘nuestro’ mundo” (p. 12).

Puede entenderse que los signos de encomillado puestos por Said en torno de *nuestro* han generado todo su estudio. Las razones para ello no son simplemente personales, sino que nos llevan a lo que Said correctamente identifica como “la principal cuestión intelectual suscitada por el orientalismo. ¿Se puede dividir la realidad humana, como por cierto la realidad humana parece genuinamente dividida en culturas, historias, tradiciones, sociedades e incluso razas claramente distintas, y sobrevivir a las consecuen-

cias humanamente?" (p. 45). El resultado de esas distinciones, argumenta, es crear oposiciones envidiosas e imperialmente útiles que sirven para "limitar el encuentro humano entre diferentes culturas, tradiciones y sociedades" (p. 46). (Es digno de señalarse al pasar que las distinciones nosotros-ellos de la clase que Said condena son también útiles para el antiimperialismo y los movimientos nacionales de liberación.) La cuestión teórica clave suscitada por *Orientalismo* concierne al estatus de *todas* las formas de pensamiento y representación para tratar con lo extraño. ¿Se puede escapar en última instancia a los procedimientos de dicotomización, reestructuración y textualización al hacer afirmaciones interpretativas sobre culturas y tradiciones extranjeras? Y si es así ¿cómo? Said admite con franqueza que las alternativas al orientalismo no son su tema. El meramente ataca al discurso desde una variedad de posturas, y como resultado su propio punto de vista no está claramente definido o lógicamente fundamentado. Algunas veces sus análisis flirtean con una crítica de la representación como tal; pero la postura más constante desde la que ataca al orientalismo es un conjunto familiar de valores asociado con las ciencias humanas antropológicas de Occidente: estándares existenciales de "encuentro humano" y vagas recomendaciones de "conocimiento personal, auténtico, simpático y humanista" (p. 197).

En el análisis de Said del orientalista como humanista estos supuestos son agudamente puestos de relieve. Ha habido, por supuesto, una tradición orientalista simpática y no reductora, una línea que Said presenta en sordina. En una ocasión, sin embargo, aborda este "buen" orientalismo en la persona de su figura más representativa, Louis Massignon. Massignon debe representar a esos orientalistas —uno piensa en estudiosos como Sylvain Lévi, Marcel Mauss, Henry Corbin— cuyo trato con las tradiciones extrañas que estudiaron evolucionó en una búsqueda personal y dialógica de la comprensión. Tales escritores se han presentado característicamente como portavoces de una "sabiduría" oriental o primitiva y también como reformadores democráticos y críticos humanistas del imperialismo.

El análisis de Said sobre Massignon, lo más interesante de su libro, es un caso de prueba crucial para la teoría del orientalismo como un discurso cultural penetrante y coercitivo. Aquí Said ya no puede generalizar en forma absoluta y categórica sobre "el orientalista" y el "orientalismo". (Por cierto, estos hábitos críticos parecen imitar el discurso esencializante que él ataca.) Said con-

cede pleno y generoso reconocimiento a la profunda empatía de Massignon con el misticismo islámico, a su sutileza y su amplitud de expresión, y a su compromiso político en nombre de los orientales explotados; pero argumenta que la obra del gran estudioso aún se define al fin dentro de una "consistencia discursiva" restringida. Despliega sus argumentaciones más nietzscheanas al efecto de que toda representación debe estar "implicada, entrelazada, embebida, entretejida con muchas otras cosas aparte de la 'verdad', que es ella misma una representación" (p. 272).

Said muestra con bastante eficacia los límites del mundo intelectual de Massignon. El más importante de éstos es la tendencia del estudioso a percibir las realidades presentes del Medio Oriente con referencia a valores culturales o espirituales tradicionalmente definidos. Massignon ve las experiencias terrenales del colonialismo, la opresión económica, el amor, la muerte, etc., a través de las "lentes deshumanizadas" de una concepción cuasimetafísica de esencia semítica. Percibe el conflicto palestino, por ejemplo, en términos de la querella entre Isaac e Ismael. Aquí Said cuestiona las apelaciones que van de un presente corrupto a una tradicíon auténtica. Esas apelaciones, por simpáticas que fueren, son siempre sospechosas en su menosprecio de los procesos actuales de ficción política y cultural. En última instancia, Massignon no puede evitar ser partícipe de "un deseo de conocer sobre el Oriente y en su nombre" (p. 272).

Si aun un "genio" como Massignon puede estar tan limitado, se hace difícil escapar a la conclusión fría pero rigurosa de que toda expresión humana está determinada en última instancia por "archivos" culturales, y que la verdad global debe ser el resultado de una batalla de "formaciones discursivas" en la que la más fuerte es la que prevalece. Said se siente incómodo con una conclusión tan foucaultiana. Continúa reafirmando un estándar humanista trascendente, rescatando a Massignon, quien es después de todo "un ser muy humano", de una determinación institucional calificada ahora sólo como una "dimensión" de su "capacidad productiva". Al final, Massignon se eleva por encima de su cultura en una "historia y una antropología más amplias". La afirmación de Massignon en el sentido de que *"nous sommes tous des Sémites"* muestra, de acuerdo con Said, "la medida en que sus ideas sobre el Oriente podían trascender las circunstancias de la anécdota local de un francés y de la sociedad francesa" (p. 274). Un ser muy humano deviene un humanista. Pero el privilegio de hallarse por encima del particularismo cultural, de aspirar al po-

der universalista que habla por la humanidad, por las experiencias universales del amor, el trabajo, la muerte, etc., es un privilegio inventado por un liberalismo occidental totalizador. Esta comprensión benevolente de las visiones producida por las meras "circunstancias de la anécdota local" es una autoridad que escapa a la crítica de Said.

Said presenta a veces su postura crítica como "oposicional" (p. 326), una instancia de ataque abierto al poder imperial y al conocimiento (véase Said 1976, 1979). Con más frecuencia, sin embargo, se califica a sí mismo positivamente como un humanista. Esta instancia parece presuponer una actitud particularista, incluso individualista, combinada con un cosmopolitismo y una revalorización general del proceso creativo. Por ejemplo, T. E. Lawrence es cuestionado por escribir (en un pasaje autoconsciente bastante admirable) sobre los "árabes", antes que sobre "árabes individuales con historias de vida narrables" (p. 229). Tales afirmaciones generales, argumenta Said, "subordinan necesariamente" *un* sentimiento específico de gozo, de tristeza, de injusticia de cara a la tiranía, etcétera, de un árabe. Said fustiga al orientalismo por su construcción de imágenes estáticas en vez de "narrativas" personales. La "experiencia humana", sea la del orientalista particular o la de su tema de estudio, es reducida a una autoridad reconocida por un lado y a una generalización por el otro. Said caracteriza las realidades humanas así anuladas con citas de Yeats: " 'el misterio incontrolable en el suelo bestial', en el que todos los humanos viven, y 'la obscena tienda de harapos y huesos del corazón'" (p. 230, 110).

Todavía es una cuestión abierta, por supuesto, si un pastor africano comparte la misma "bestial confusión" existencial con un poeta irlandés y sus lectores. Y es un rasgo general de los comunes denominadores humanistas que sean carentes de significado, dado que pasan por alto los códigos culturales locales que hacen que la experiencia personal sea articulada. Que Said recurra a tales nociones subraya la ausencia en su libro de una teoría desarrollada de la cultura como un conjunto diferenciador y expresivo, más que como algo simplemente hegemónico y disciplinario. Sus valores básicos son cosmopolitas. Aprueba como una alternativa al orientalismo las hermenéuticas culturales de Eric Auerbach, Ernst Robert Curtius y Clifford Geertz. Parece endosar el lugar común antropológico de que "cuanto más capaz es uno de dejar el hogar cultural, más fácilmente será capaz de juzgarlo, y al mundo entero también, con el desapego espiritual *y* la

generosidad necesaria para la visión verdadera" (p. 259). El antropólogo como extraño y observador participante (el atajo existencial para el círculo hermenéutico) es un *topos* moderno familiar. Su sabiduría —y autoridad— es expresada con una belleza perturbadora por Hugo de St. Victor (citado por Said a partir de Auerbach): "El hombre que encuentra dulce a su patria es aún un tierno principiante; aquél para quien cada suelo es como el suyo nativo ya es más fuerte; pero es perfecto aquél para quien todo el mundo es tierra extranjera" (p. 259).

*

Las perspectivas humanistas de Said no armonizan con su empleo de un método derivado de Foucault, quien es por supuesto un crítico radical del humanismo. Pero por sagaces e inconsistentes que sean sus exhortaciones, *Orientalismo* es un intento pionero por utilizar a Foucault sistemáticamente en un análisis cultural prolongado. Sus dificultades y logros deberían ser entonces de interés para historiadores, críticos y antropólogos.

Ya hemos encontrado la noción central del discurso. Para Said un discurso es una configuración cultural-política de la "actitud textual" (págs. 92-94). El ejemplo más extremo de esta actitud es *Don Quijote;* su formulación moderna condensada es el *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert. La gente prefiere el orden al desorden; captan las fórmulas más que la realidad; prefieren el libro que los guíe a la confusión ante aquellos. "Parece una falla humana común", escribe Said, usando la palabra humana con significativa ambivalencia, "preferir la autoridad esquemática de un texto a las desorientaciones de los encuentros directos con los humanos" (p. 93). En ciertas condiciones esta actitud textual se solidifica en un cuerpo de rígidas definiciones culturales que determinan lo que un individuo puede expresar acerca de una realidad determinada. Esta "realidad" cristaliza como un campo de representaciones producidas por el discurso. Said no define con claridad las condiciones de la solidificación discursiva, que parecen estar relacionadas con un continuo desequilibrio de poder que permite —quizás obliga— que una cultura o grupo política y tecnológicamente más fuerte defina a los grupos más débiles. De este modo, en el análisis de Said la cultura occidental, a través del discurso del orientalismo, "baña" la actividad de los orientales con "significado, inteligibilidad y realidad". El discurso orientalista, el cual, de acuerdo con Said, no ha cambiado significativamente desde fi-

nes del siglo XVIII, generó una pantomima de imágenes orientales. "El intercambio humano real entre orientales y occidentlaes" (p. 95) fue sistemáticamente reprimido. Los orientales no tienen voz en el "escenario orientalista".

El intento general de Said de extender la concepción foucaultiana de un discurso al área de las construcciones culturales de lo exótico es promisorio. El trabajo global de Foucault ha sido por supuesto escrupulosamente etnocéntrico. Al intentar aislar los estratos epistemológicos del pensamiento europeo, él ha evitado todas las referencias comparativas a otros mundos de significado. No hay evocaciones del *pensée sauvage,* de las categorías lingüísticas hopi y otras cosas por el estilo. Foucault cree probablemente que tales invocaciones son metodológicamente dudosas, y contrasta la civilización occidental sólo caprichosamente con la "Enciclopedia china" de Borges al comienzo de *Las palabras y las cosas.* A Foucault le interesan las formas en que un orden cultural determinado se constituye a sí mismo por medio de sus definiciones discursivas: sano-loco, saludable-enfermo, legal-criminal, normal-perverso. Las categorías ilícitas para Foucault existen no como áreas de una libertad fuera de la ley, sino como experiencias culturalmente producidas y articuladas.

Said extiende el análisis de Foucault para incluir formas en las que un orden cultural se define externamente, con respecto a "otros" exóticos. En un contexto imperialista, las definiciones, representaciones y textualizaciones de pueblos y lugares subordinados desempeñan el mismo papel constitutivo como representaciones "internas" (por ejemplo, de las clases criminales en la Europa del siglo XIX) y tienen las mismas consecuencias: disciplina y confinamiento, tanto físico como ideológico. Por lo tanto "el Oriente", en el análisis de Said, existe únicamente *para* el Occidente. Su tarea en *Orientalismo* es desmantelar este discurso, exponer sus sistemas opresivos, "limpiar el archivo" de las ideas e imágenes estáticas recibidas.

A Foucault no se lo imita con facilidad. Su escritura ha sido una serie de experimentos e intervenciones tácticas más que un programa metodológico. La apropiación de Foucault por parte de Said pulsa una nota comprometida y moral. Contrastando (y prefiriendo) Foucault a Derrida, Said nota que "el interminable lamento por la representación" de este último, desde "dentro" de los textos canónicos occidentales, no permite que la atención crítica se mueva más allá de lo escrito (por "indecidible" que sea) hacia lo social y lo político, a las *instituciones* que subyacen a un

"pensamiento occidental" imperial y hegemónico. El tipo de crítica de Foucault, a diferencia de la de Derrida, "lee" una prisión o un hospital, un sistema legal o —como hace Said en *Orientalismo*— un artefacto geopolítico tal como el canal de De Lesseps (visto como inscripción orientalista). "En virtud de la crítica de Foucault somos capaces de comprender la cultura como un cuerpo de disciplinas que poseen la fuerza efectiva del conocimiento sistemáticamente ligada, pero de ningún modo inmediatamente, al poder." La cultura como Said la concibe es poco más que "un cuerpo masivo de ideas que se autocongratulan" y de "disciplinas" que el crítico debe desenmascarar y oponer sin alegar —en virtud de un sistema o un método soberano— estar "fuera de la historia, la subjetividad o la circunstancia". "La conciencia crítica ... que se ha desprendido antes de la cultura dominante" adopta luego "una postura adversaria situada y responsable" (Said 1978b: 709, 690, 713).

Es bastante difícil, sin embargo, calificar la incansable guerrilla de Foucault en nombre del excluido, contra *todas* las alianzas totalizadoras, definitorias, esencializantes del conocimiento y el poder, como "situada y responsable". Said mismo despliega una colección un tanto laxa de "modelos teóricos adversarios" derivados de Foucault, Gramsci, Lukács, Fanon y otros (1979:16). Un término político clave para Said es *oposicional,* y está bastante claro lo que esto significa en el contexto limitado de un libro como *Orientalismo*, que "escribe en contra" de un discurso imperial desde la postura de un oriental cuya realidad ha sido distorsionada y negada. Más frecuentemente, sin embargo, es evidente que un amplio espectro de supuestos humanistas occidentales escapan al análisis oposicional de Said, como lo hacen las alianzas discursivas de conocimiento y poder producidas por los movimientos anticoloniales y en especial los nacionalistas.

*

Más allá de su instancia global como crítica cultural "oposicional", Said hace uso de otras estrategias foucaultianas que deberían ser brevemente analizadas. Más significativa es su adopción de la postura de retrospección crítica que Nietszche llamaba genealogía. En esto, Said es fiel a la evolución posterior de Foucault más allá de la metodología de discontinuidades "arqueológicas" superpuestas, ejemplificada en *Las palabras y las cosas* y en la *Arqueología del saber* y hacia una representación de los linajes

del presente, como lo ejemplifica en *Vigilar y castigar* y especialmente en *La historia de la sexualidad*, vol. 1.

El campo del orientalismo se distribuye genealógicamente de dos maneras: sincrónicamente (constituyendo en un sistema unificado todas las versiones textuales de Occidente sobre el Oriente) y diacrónicamente (dibujando un linaje simple de afirmaciones sobre el Oriente, desde Esquilo hasta Renán, y hasta la sociología política moderna y los "estudios de área"). Como todas las genealogías, la de Said se vuelve más específica a medida que se aproxima al presente. De este modo, el núcleo de su reseña describe el apogeo del orientalismo en el siglo XIX y comienzos del XX. A esto le sigue un intento de regenerar significados en la situación actual de Medio Oriente con referencia a esa tradición clásica. El objetivo no es, por supuesto, el más usual en las genealogías —una nueva legitimación del presente— sino más bien, como en la *Historia de la sexualidad* y en *Historia de la locura* de Foucault, una *des*-legitimización radical. Se percibe abiertamente cierto grado de anacronismo.[1] La genealogía, como toda descripción o análisis histórico, es constructiva. Tiene sentido en el presente dando sentido selectivamente al pasado. Sus inclusiones y exclusiones, sus continuidades narrativas, sus juicios sobre el núcleo y la periferia son finalmente legitimados ya sea por convención o por la autoridad que le conceden o que se arrogan los genealogistas. La genealogía es quizás el más político de los modos históricos; pero para ser eficaz no puede aparecer demasiado abiertamente tendencioso, y la genealogía de Said sufre por ese motivo. Es su mérito no hacer un secreto de las opciones restrictivas involucradas.

Primero, Said limita su atención casi exclusivamente a afirmaciones sobre el Medio Oriente árabe, omitiendo, con pena pero con firmeza, el Lejano Oriente, India, el Pacífico y el norte de Africa. La omisión del Magreb es decisiva, porque asegura que Said no tendrá que analizar las modernas corrientes orientalistas francesas. En un contexto francés la clase de cuestiones críticas planteadas por Said han sido familiares desde la guerra de Argelia y pueden encontrarse ya bien expresadas mucho antes de 1950. Simplemente no sería posible fustigar al "orientalismo" francés reciente de la forma en que él fustiga al discurso de los modernos "expertos" norteamericanos sobre el Medio Oriente, que están aún conformados por los patrones de la Guerra Fría y por el conflicto polarizado árabe-israelí.

La segunda limitación genealógica de Said restringe las tradi-

ciones nacionales en consideración a las corrientes británica y francesa, con el agregado de recientes vástagos norteamericanos. Está obligado a descartar los orientalismos italiano, español, ruso y especialmente alemán. La tradición alemana del siglo XIX, extraordinariamente desarrollada, es considerada periférica a los pioneros franceses e ingleses pero, lo que es más importante, no constituida como estas dos en estrecha relación con la ocupación colonial y la dominación del Oriente (págs. 16-19). En efecto, el orientalismo alemán es demasiado desinteresado y por lo tanto atípico de una genealogía que *define* el discurso como esencialmente colonialista. Si el principal objetivo de Said fue escribir una historia intelectual del orientalismo o una historia de las ideas occidentales sobre el Oriente, su conformación del campo, estrecha y bastante obviamente tendenciosa podría considerarse una falla fatal. Pero su trabajo está concebido de otra manera y es abiertamente una genealogía oposicional. Si la genealogía de Said a veces parece equipada con desprolijidad (el final de una puesta a punto, demasiado predecible, sobre el Medio Oriente y el salto brusco del "orientalismo" continental al norteamericano es la menos convincente de sus "continuidades"), no es necesario rechazar el paradigma crítico completo.

Said está perfectamente en lo cierto al identificar retrospectivamente un "discurso" que dicotomiza y esencializa en su caracterización de los otros y que funciona en una forma compleja pero sistemática como un elemento de la dominación colonial. Es importante que ese discurso sea reconocido allí donde exista; pero el discurso no debería ser estrechamente identificado con la tradición específica del orientalismo. Su campo de aplicación ha sido mucho más general. El problema con el libro, al menos desde el punto de vista teórico, es su título. Al intentar derivar un "discurso" directamente de una "tradición", Said abandona el nivel de crítica cultural propuesto por Foucault e incurre en una historia intelectual tradicional. Más aún, al caracterizar el discurso como algo que se basa en modos de pensar que esencialmente son del siglo XIX, Said se convierte a sí mismo en un blanco demasiado fácil. No cuestiona las ortodoxias antropológicas basadas en una mitología del encuentro del trabajo de campo y una teoría cultural de mentalidad hermenéutica, ortodoxias que a menudo parece compartir.

Es evidente que el análisis del "discurso" no puede basarse con seguridad en "tradiciones" redefinidas. Ni puede derivarse de un estudio de "autores". La tendencia general en los modernos estu-

dios textuales ha sido reducir la ocasión de la creación de un texto por parte de un sujeto individual a sólo uno de sus contextos generativos o potencialmente significativos. Aunque reconoce la importancia de esta separación del texto del trabajo (Barthes: "El trabajo se sustenta en la mano, el texto en el lenguaje"), Said ha resistido el ataque de los estructuralistas radicales contra la fenomenología y contra la función esencial (que comienza y continúa) de una intención autoral. *Beginnings* (1975), que precedió a *Orientalismo,* es una meditación detallada y lúcida sobre este conjunto de cuestiones. Se ocupa precisamente del problema, experimentado por una amplia gama de escritores modernistas, de ser un "autor". Trazando una trayectoria compleja entre las concepciones individualistas de la creatividad por un lado, y por el otro las reducciones de "la fuerza impulsora de la vida y la conducta, la *forma informans,* la intención" (p. 319) a un sistema externo, ya sea cultural o crítico, Said sugiere un *topos* analítico intermedio que él llama "carrera". La intención del autor moderno no es tanto producir obras como comenzar (y continuar comenzando) a escribir. Una carrera es el conjunto de estas complejas intenciones, histórica y culturalmente situadas. Está siempre en proceso, siempre comenzando en situaciones específicas, no poseyendo nunca una esencia estable o una finalidad biográfica formada. El autor es reconcobido, y en la cara de la disolución estructural, rescatado.

No es sorprendente entonces que Said, al analizar el orientalismo como un discurso y una tradición, adopte lo que él llama una "perspectiva híbrida". "Foucault cree que en general el texto o el autor individual importa poco; empíricamente, en el caso del orientalismo (y quizás en ninguna otra parte) encuentro que no es así" (1978a:23). Esta afirmación, tenazmente empírica y curiosamente cualificada, separa de modo abrupto a Said de Foucault. Lo que es importante teóricamente no es que el autor de Foucault importe muy poco, sino más bien que una "formación discursiva" —como algo opuesto a las ideas, citas, influencias, referencias, convenciones— no es producida por sujetos autorales ni por un grupo de autores estructurados como una "tradición". Este punto metodológico (y no empírico) es importante para cualquiera que se involucre en la clase de tarea que Said intenta. No se pueden combinar dentro de la misma totalidad analítica afirmaciones personales y afirmaciones discursivas, aun cuando puedan ser lexicalmente idénticas. Los experimentos de Said parecen mostrar que cuando el análisis de autores y de tradiciones se

mezcla con el análisis de formaciones discursivas, el efecto es una debilitación mutua.

A ninguno de los autores analizados en *Orientalismo* se le acuerda una "carrera" en el sentido complejo estipulado en *Beginnings,* sino que todos son representados como instancias del discurso orientalista. A diferencia de Foucault, sin embargo, para quien los nombres autorales son meros rótulos para las afirmaciones discursivas, a los autores de Said se les puede acordar una tipicidad psicohistórica y se les hace tener a través de sus textos experiencias orientalistas representativas. Un ejemplo entre muchos, elegido por la familiaridad con el tema, es la lectura que Said hace de un pasaje de Marx, el final de su artículo "The British Rule in India" (Said 1978a:153-157).

Marx denuncia una afrenta al "sentimiento humano", el espectáculo de la vida social india brutalmente quebrado, "arrojada a un mar de angustias" por el imperialismo; pero pronto recuerda a sus lectores que "esas idílicas comunidades aldeanas" han sido siempre el fundamento del "despotismo oriental". Han "restringido la mente humana dentro del ámbito más estrecho posible, haciéndola la herramienta irresistible de la superstición, esclavizándola tras las reglas tradicionales, privándola de toda su grandeza y energía histórica". Inglaterra, sigue diciendo Marx, es un agente histórico; su tarea es "sentar los fundamentos materiales de la sociedad occidental en Asia". Said huele orientalismo en la referencia al despotismo y en una cita posterior de *Westöstlicher Diwan* de Goethe. Identifica un "proyecto redentor romántico" cuando presupone el derecho general de Occidente de poner el Oriente —estancado, desmembrado, corrupto— en unidad. Marx es también convicto de subsumir los "individuos" y las "identidades existenciales humanas" bajo "entidades artificiales" tales como "oriental", "asiático", "semítico", o dentro de colectivos como "raza", "mentalidad" y "nación".

Aquí una lectura eficaz comienza a escaparse de las manos. No está claro por qué Said no culpa a Marx de subsumir a los individuos bajo "entidades artificiales" como "clase" e "historia". Más aún, si la participación de Marx en el orientalismo deriva de su falta de atención a casos existenciales e individuales, uno se pregunta de qué manera la teoría social o cultural ha de ser alguna vez "humanamente" construida. Además, es bien sabido que Marx amontonó burla y condescendencia "orientalista" contra la "idiocia de la vida rural" allí donde la encontrara, creyendo que esas situaciones estancadas y represivas tenían que ser violenta-

mente transformadas antes que pudieran mejorar. Aquí Said achaca "juego sucio" a Marx. Aislando legítimamente aspectos orientalistas del texto, él también pasa demasiado rápidamente por alto sus intenciones retóricas. Más aún, Said abandona pronto todo análisis de *afirmaciones* orientalistas y pasa a develar en el texto una típica *experiencia* orientalista. Marx, se nos dice, expresó al principio "una repugnancia humana natural" hacia el sufrimiento de los orientales; sintió una "simpatía humana", un "sentimiento amistoso". Esta "experiencia personal humana" fue entonces "censurada" por un proceso de rotulación y abstracción orientalista, "un flujo de sentimiento" fue reprimido por "definiciones inamovibles". (Said escribe en tiempo pasado, como si esto fuera lo que realmente ocurrió en la mente de Marx.) "El vocabulario de la emoción se disipó a medida que se sometía a la acción de policía lexicográfica de la ciencia orientalista e incluso del arte orientalista. Una experiencia fue desalojada por una definición de diccionario" (p. 155). Ahora Said no podría estar más lejos de las páginas austeras de Foucault, donde toda psicologización está prohibida y donde los autores se evaden, al menos, de tener que pasar por tales "experiencias" instructivas. Las descripciones de Said del discurso orientalista a menudo se acompañan de fábulas humanistas de autenticidad disimulada.

El análisis del discurso es siempre en cierto sentido desleal con los autores. No se interesa en lo que *ellos* tienen que decir o sentir como sujetos, sino meramente en afirmaciones en la medida en que estén relacionadas con otras afirmaciones en un campo.[2] Escapar a la impresión de deslealtad y reduccionismo en esta clase de análisis es una cuestión de rigor metodológico y tacto estilístico. Foucault, por lo menos, no parece desleal a los autores porque rara vez apela a cualquier intencionalidad o subjetividad individual. Las "perspectivas híbridas" como las de Said tienen considerablemente más dificultades para escapar del reduccionismo.[3]

Ciertamente, el catolicismo metodológico de Said muchas veces nubla sus análisis. Cuando está desarrollando argumentaciones antropológicas, el orientalismo aparece como la búsqueda cultural del orden. Cuando adopta la instancia del crítico literario, surge como el proceso de escribir, textualizar e interpretar. Como historiador intelectual Said caracteriza al orientalismo como una serie específica de influencias y escuelas de pensamiento. Para el psicohistoriador, el discurso orientalista deviene una serie representativa de experiencias personales e históricas. Para el marxis-

ta crítico de la ideología y la cultura es la expresión de intereses de poder políticos y económicos específicos. El orientalismo es a veces confundido con el positivismo occidental, con definiciones generales de lo primitivo, con el evolucionismo, con el racismo. Se podría continuar la lista. El análisis del discurso de Said no escapa él mismo al "occidentalismo" que todo lo abarca y que él rechaza específicamente como alternativa al orientalismo (p. 328).

*

Aunque la obra de Said incurre con frecuencia en los modos esencializantes que él ataca y está ambiguamente entrampado en los hábitos totalizantes del humanismo occidental, sigue siendo eficaz en su cuestionamiento de cierto número de categorías antropológicas importantes, la más importante, quizás, el concepto de cultura. En la sección final esbozaré algunos de estos tópicos, las cuestiones de más largo alcance suscitadas por *Orientalism*.

El efecto de la argumentación general de Said no es tanto socavar la noción de un Oriente sustancial, como la de hacer más problemático al "Occidente". Hoy es menos común de lo que antes fue hablar del "Oriente", pero seguimos haciendo referencias casuales al "Occidente", a la "cultura occidental", etcétera. Aún teóricos de la discontinuidad y la desconstrucción como Foucault y Derrida continúan enmarcando sus análisis dentro y contra una totalidad occidental. Said comparte sus supuestos en la medida en que caracteriza la cultura occidental, de la que el orientalismo es un ejemplar, como una entidad discreta capaz de generar conocimiento y poder institucional *sobre* el resto del planeta. El orden occidental, visto de este modo, es imperial, no recíproco, agresivo y potencialmente hegemónico. A veces, sin embargo, Said nos permite ver el funcionamiento de una dialéctica más compleja por medio de la cual una cultura moderna continuamente se constituye a través de sus construcciones ideológicas de lo exótico. Visto de esta manera, el "Occidente" mismo deviene un juego de proyecciones, pliegues, idealizaciones y rechazos de una alteridad compleja y cambiante. El "Oriente" siempre juega el papel de origen o de alter ego. Por ejemplo, la elaboración de Renan en su "laboratorio filológico" no sólo fragua el *topos* erudito del Oriente semítico, sino que en el mismo proceso produce una concepción de lo que significa ser europeo y moderno (págs. 132, 146).

Aquí la argumentación de Said refuerza la sospecha de Stan-

ley Diamond (1974) de que la cultura occidental se puede concebir a sí misma críticamente sólo con referencia a ficciones de lo primitivo. A esta visión dialéctica podemos agregar provechosamente la perspectiva global de la obra histórica de Marshall Hodgson, quien retrata a "Europa" como, hasta fines del siglo XVIII, "meramente un área marginal de la región afroeuroasiática de vida urbana agraria" (véase en particular Hodgson 1974, 1963 y Burke 1979, una excelente revisión de la compleja obra de Hodgson). Si adoptamos junto con estas perspectivas una sospecha estructuralista general de todas estas búsquedas de los orígenes (los orígenes de Occidente en Grecia o en la cristiandad), nos queda una totalidad en proceso, compuesta y recompuesta en cambiantes relaciones externas.

Cuando hablamos hoy de Occidente, por lo común nos estamos refiriendo a una fuerza —tecnológica, económica, política— que ya no se irradia en una forma simple de un centro geográfico o de un centro cultural discreto. Esta fuerza, si es que podemos hablar de ella en singular, se disemina en una variedad de formas desde centros múltiples —que ahora incluyen a Japón, Australia, la Unión Soviética y China— y se articula en una variedad de contextos "microsociológicos" (véase Duvignaud 1973). Es demasiado temprano para decir si estos procesos de cambio resultarán en una homogeneización global o en un nuevo orden de diversidad. Lo nuevo siempre puede parecer monolítico para lo viejo. Por el momento, en todo caso, todos los conceptos dicotomizadores serán tenidos bajo sospecha, sea que se trate de la división Occidente-el resto ("Tercer Mundo"), desarrollado-subdesarrollado, moderno-premoderno, etcétera. Es en este nivel que la crítica de Said al discurso que él llama orientalismo se torna más significativa. Además, si todos los modos de pensamiento esencializadores han de ser tenidos en suspenso, debemos intentar pensar a las culturas no como algo orgánicamente unificado o tradicionalmente continuo, sino como procesos presentes y negociados. Desde este punto de vista, la negativa de Said de recurrir a cualesquiera realidades orientales auténticas y en especial tradicionales, contra los falsos estereotipos del orientalismo, es ejemplar. Su principal preocupación no es con lo que era o incluso lo que es, sino con lo que deviene. Aunque él nos dice muy poco sobre este proceso, la cuestión fundamental queda formulada : ¿sobre qué bases pueden distinguirse con exactitud (y también debemos agregar, moralmente) los grupos humanos?

El concepto de cultura utilizado por los antropólogos, por su-

puesto, fue inventado por teóricos europeos para dar cuenta de las articulaciones colectivas de la diversidad humana. Rechazando tanto al evolucionismo como a las entidades excesivamente amplias de raza y civilización, la idea de cultura postuló la existencia de unidades locales, funcionalmente integradas. Para este supuesto relativismo, empero, el modelo totalizador del concepto, de estructura básicamente orgánica, no era distinto del concepto del siglo XIX al que reemplazaba. Sólo su pluralidad era nueva (véase el capítulo 10, sección 2). A pesar de muchas redefiniciones posteriores, los supuestos organicistas de la noción han persistido. Los sistemas culturales se mantienen juntos; y cambian más o menos continuamente, principalmente anclados por el lenguaje y el lugar. Los modelos semióticos o simbólicos recientes que conciben la cultura como comunicación también son funcionalistas en este sentido (véase Leach 1976:1, Geertz 1973, Schneider 1968).[4]

Un aspecto sumergido pero decisivo del estudio de Said es su incansable sospecha de la totalidad. Su crítica de los procedimientos orientalistas para encerrar y caracterizar al "Oriente" se puede aplicar a la entidad más precisa y presumiblemente más "natural" de la cultura. Ya he señalado con el ejemplo de Massignon el disgusto de Said por las alusiones más afines con la tradición. Habiendo subrayado con tanta insistencia quo el Oriente es una entidad constituida, continúa sugiriendo "que la noción de que hay espacios geográficos con habitantes indígenas, radicalmente 'diferentes', que pueden ser definidas sobre la base de alguna religión, cultura o esencia racial apropiada para ese espacio geográfico es igualmente una idea por completo debatible" (1978a:332). En sus páginas finales formula las preguntas teóricas más importantes de su estudio. "¿Cómo se *representa* a otras culturas? ¿Es útil la noción de una cultura (o raza, o religión, o civilización) distinta?" (p. 325).

Estas preguntas deben ser formuladas y permitir que se destaquen nítidamente. Habiéndolas formulado, uno hace bien en evitar valerse rápidamente de totalidades alternativas. (Como hemos visto, Said mismo se vale del cosmopolitismo humanista y de concepciones de integridad personal, así como de una noción de desarrollo auténtico alternativamente llamada "narrativa" o una "historia" vagamente marxista.) Ya es tiempo para que las totalidades culturales y sociales se sujeten a la clase de cuestionamiento radical que los conjuntos narrativos han experimentado en la reciente práctica crítica (por ejemplo Derrida 1970; Bar-

thes 1977; Said 1978b y 1975). El ataque de Said contra las esencias y las distinciones oposicionales es aquí el punto; pero la *diferencia* colectivamente constituida no es necesariamente estática o posicionalmente dicotómica a la manera del orientalismo como Said lo describe. No hay necesidad de descartar teóricamente todas las concepciones de diferencia "cultural", en especial cuando se ven como algo que no se recibe simplemente de la tradición, el lenguaje o el entorno, sino como algo *hecho* bajo nuevas condiciones político-culturales de relacionalidad global.

¿Cómo han de concebirse estas nuevas condiciones ahora que el "silencio" del Oriente se ha quebrado; ahora que la etnografía, como sugirió Leiris, puede ser multidireccional; ahora que la autenticidad, tanto personal como cultural, se ve como algo que se construye *vis-à-vis* con los otros? En estas circunstancias, ¿deben nuestras ideas de la relacionalidad tomarse de las metáforas de la conversación, la hospitalidad y el intercambio, como nos han instado a hacerlo humanistas como Massignon, Sylvain Lévi y Mauss? ¿O debemos preferir las figuras de las maniobras militares, algunas veces invocadas por Foucault? Puede ser verdad que el concepto de cultura haya pasado de moda. Quizá, siguiendo a Foucault, debe ser reemplazado por una visión de poderosas formaciones discursivas global y estratégicamente desplegadas. Esas entidades ya no deberían estar ligadas a nociones de unidad orgánica, continuidad tradicional y las bases perdurables del lenguaje y el lugar. Pero como quiera que se trascienda finalmente el concepto de cultura, debería ser reemplazado, creo, por algún conjunto de relaciones que preserven las funciones diferenciales y relativistas del concepto y que evite postular esencias cosmopolitas y comunes denominadores humanos.

Debe señalarse que estas prescripciones están en la naturaleza de lo que instaba Conrad en *El corazón de las tinieblas,* una "creencia deliberada". El futuro cultural del planeta puede residir por cierto en la entropía que Lévi-Strauss lamenta en *Tristes Trópicos* o en la hegemonía ideológica que Said retrata en sus pasajes más áridos (1978a:323-325). Igual que el compromiso de Said con lo humano, cualquier fe residual en la cultura —esto es, en la continuada capacidad de los grupos para hacer una diferencia real— es en esencia una elección idealista, una respuesta política a la edad presente en la que, como escribió Conrad, "estamos alojados como viajeros perplejos en un hotel desordenado e incómodo" (19:11:1). Es una virtud de *Orientalism* que obligue a sus lectores a enfrentarse con estas cuestiones a la vez personal,

teórica y políticamente. Para su autor, como para Conrad, no puede haber soluciones naturales. Palestina es quizá la Polonia del siglo XX, una nación desmembrada a reinventar. Said, igual que el escritor polaco-inglés a quien admira y cita con frecuencia, reconoce que las identidades personales y culturales no están nunca dadas y deben negociarse. Este es un aspecto importante en el primer libro de Said, un penetrante estudio de Conrad (1966). Sería erróneo descartar esta clase de situación como aberrante, como la condición de exiliados. El dilema desasosegado de *Orientalismo*, sus ambivalencias metodológicas, son características de una experiencia global cada vez más generalizada.

La compleja postura crítica de su autor puede tomarse en este sentido como representativa. Palestino nacionalista educado en Egipto y en Estados Unidos, estudioso profundamente imbuido del humanismo europeo y ahora profesor de inglés y literatura comparada en Columbia, Said escribe como un "oriental", pero sólo para dilsover esta categoría. Escribe como palestino pero no se apoya en una cultura o una identidad específicamente palestina, volviéndose hacia los poetas europeos por su expresión de valores esenciales y hacia la filosofía francesa por sus herramientas analíticas. Crítico radical de uno de los componentes principales de la tradición cultural de Occidente, Said deriva la mayor parte de sus estándares de esa tradición. La cuestión al decir esto es sugerir algo de la situación en la cual libros como *Orientalismo* deben inevitablemente ser escritos. Es un contexto al que Said llamó en otra parte (al analizar a George Eliot y las raíces del sionismo) "una condición generalizada de carencia de patria" (1979:18). Una situación tal genera preguntas difíciles.

¿Qué significa, a fines del siglo XX, hablar como Aimé Césaire de una "tierra nativa"? ¿Qué procesos, más que esencias, están involucrados en las experiencias presentes de identidad cultural? ¿Qué significa escribir *como* un palestino? ¿Y *como* un norteamericano? ¿*Como* un papúa-nueva guineano? ¿*Como* un europeo? ¿A partir de qué conjuntos discretos de recursos culturales construye un escritor su discurso? ¿A qué audiencia mundial (y en qué lenguaje) deben dirigirse más generalmente estos discursos? ¿Debe el intelectual, por último, en una situación literaria global, construir una tierra nativa escribiendo como Césaire el libro de notas de un retorno?

Notas

1. En *Discipline and Punish* (1975:35) Foucault escribe sobre su intención de producir una historia de la prisión: "Par un pur anachronisme? Non, si on entend par là faire l'histoire du passé dans les termes du présent. Oui, si on entend par là faire l'histoire du présent" (p. 35). Su más extensa exposición de la genealogía es "Nietszche, Genealogía, Historia" (1977). Este capítulo analiza sólo las obras de Foucault que estaban disponibles en la época de la publicación de *Orientalismo*. No considero sus refinamientos y transgresiones del método histórico que siguieron al primer volumen de *History of Sexuality*.

2. Sobre la definición inicial de este campo, que él llama una "formación discursiva", véanse los reparos de Foucault en la *Arqueología del saber* (1969: cap. 2). El método de Foucault ignora "influencias" y "tradiciones", desautoriza a los "autores" y mantiene en suspenso cualquier criterio de unidad discursiva basada en la persistencia o en el carácter común de "objetos", "estilos", "conceptos" o "temas". Puede advertirse que Said echa mano de todos estos elementos familiares de la historia de las ideas.

3. El enfoque crítico de Said puede ser de hecho muy perturbador, en especial cuando devela orientalismo en figuras menos conocidas que Marx, entre quienes la disyuntiva entre las afirmaciones discursivas y las expresiones personales es menos inmediatamente evidente. Un ejemplo elocuente puede verse en su empleo del gran estudioso de sánscrito y humanista Sylvain Lévi para mostrar las conexiones del orientalismo con las políticas imperiales (Said 1978:249-250). La imagen equívoca de alguien intensamente preocupado por los "intereses" europeos en Oriente (la palabra *interés* es agregada al discurso de Lévi) no se califica en parte alguna. Para una afirmación de que los orientalistas modernos han sido menos reduccionistas de lo que Said los describe, véase Hourani 1979.

4. Geertz ofrece una impactante y problemática imagen de la organización cultural no como una telaraña o un remolino de arena, sino como un pulpo "cuyos tentáculos están en gran parte integrados por separado, neuronalmente más bien poco conectados entre sí y con lo que para el pulpo pasa por ser cerebro, y que sin embargo se las arregla de alguna manera para salir adelante y preservarse a sí mismo, por un tiempo, como una entidad viable, si bien un tanto desgarbada" (1973:407-408). La cultura sigue siendo, apenas, un organismo.

12
Identidad en Mashpee

¡He aquí un pueblo que habitará solo y no será contado entre las naciones!
Números 23:9

En agosto de 1976, el Concejo Tribal Wampanoag de Mashpee entabló un juicio en la Corte Federal por la posesión de alrededor de 6.400 ha de tierra, que constituían las tres cuartas partes de Mashpee, "pueblo indio de Cape Cod". (El Municipio de Mashpee se extiende tierra adentro desde la costa meridional del cabo, frente a Martha's Vineyard, entre Falmouth y Barnstable.) Se inició un juicio sin precedentes cuyo propósito no fue tanto zanjar la cuestión de la propiedad de la tierra, sino más bien determinar si el grupo que se llamaba a sí mismo Tribu Mashpee era en realidad una tribu india, y la misma tribu que a mediados del siglo XIX había perdido sus tierras a través de una serie de actos legislativos debatidos.

La demanda de Mashpee fue una más entre las acciones de reclamo de tierras registradas entre finales de la década de 1960 y la de 1970, un período relativamente favorable para la reparación en las cortes de los perjuicios contra los americanos nativos. Otros reclamos fueron iniciados por la tribu Gay Head wampanoag de Martha's Vineyard, los narragansets de Charlestown en Rhode Island; los pequots occidentales, los schaghticokes y los mohicanos en Connecticut, los oneidas, los mohawks de St. Regis y los cayugas de Nueva York. La acción de Mashpee fue similar en su concepción a la muy publicitada demanda de las tribus passamaquoddy y penobscot que reclamaban una amplia porción del estado de Maine. Esta última petición, luego de éxitos iniciales en la corte del Distrito Federal, la

intervención directa del presidente Jimmy Carter y cinco años de ardua negociación, resultó en un favorable arreglo extrajudicial. Las tribus recibieron 81,5 millones de dólares y la autorización para adquirir 120.000 ha con estatus de País Indio.

La base legal de la demanda de los penobscot-passamaquoddy (tal como la concibió su abogado, Thomas Tureen) fue el Acta de No-Intercambio de 1970. Esta legislación paternalista, concebida para proteger a los grupos tribales de la expoliación a manos de blancos inescrupulosos, declaraba que la enajenación de tierras indias sólo podría ejecutarse legalmente con permiso del Congreso. El Acta nunca fue anulada, aunque a lo largo del siglo XIX a menudo fue honrada por la infracción. Cuando en la década de 1970 los grupos indios apelaron al Acta de No-Intercambio, estaban procurando, en efecto, revertir más de un siglo de ataques contra las tierras indias. Las enajenaciones fueron particularmente severas para los grupos orientales, cuyos reclamos por tierras colectivas fueron a menudo confusos. Cuando las decisiones de las cortes confirmaron que el Acta de No-Intercambio se aplicaba a indios fuera de las reservaciones, se abrió el camino para las demandas, como las de las tribus de Maine, que afirmaban que cerca de dos siglos de traspasos de tierras indias, incluso las que se compraron en forma ordinaria, eran inválidos por haberse realizado sin permiso del Congreso.

Aunque la demanda de Mashpee fue similar a la de los indios de Maine, hubo diferencias cruciales. Los passamaquoddy y los penobscot eran en general reconocidos como tribus indias con comunidades distintivas y claras raíces aborígenes en la región. Los demandantes de Mashpee representaban la mayor parte de los habitantes no blancos de lo que, por casi tres siglos, había sido conocido como el "Pueblo indio" en Cape Cod; pero sus instituciones de gobierno tribal fueron por mucho tiempo elusivas, especialmente durante el siglo y medio anterior a la demanda. Además, desde cerca del 1800 la lengua massachusett dejó de hablarse comúnmente en Mashpee. Al principio, el pueblo fue ampliamente presbiteriano y luego bautista en su religión pública. A lo largo de los siglos, los habitantes se casaron con otros indios de otros grupos, con blancos, negros, desertores mercenarios de la Armada británica durante la Guerra Revolucionaria e isleños de Cabo Verde. Los habitantes de Mashpee participaron activamente en la economía y la sociedad de la moderna Massachusetts. Eran empresarios, maestros, pescadores, trabajadores domésticos, pequeños contratistas. ¿Podía esta gente con antepasados in-

dios presentar un reclamo como Tribu de Mashpee la cual —según decían— había sido despojada de las tierras colectivamente poseídas durante la mitad del siglo XIX? Esta era la pregunta que el juzgado federal presentaba al juzgado de Boston. Sólo si se contestaba que sí podía el asunto encaminarse a un juicio por reclamo de tierras.

Los cuarenta y un días de testimonios que tuvieron lugar en la Corte Federal del distrito durante fines de otoño de 1977 llevaban el nombre de *Tribu de Mashpee vs. New Seabury et al.*, nombre taquigráfico para una disputa compleja y que comprometía a múltiples partes. La Tribu de Mashpee rotulaba a los demandantes, el Concejo Tribal Wampanoag de Mashpee, Inc., descrito por sus miembros como un brazo de la Tribu de Mashpee. Un equipo de abogados de la Fundación de Derechos para los Americanos Nativos (grupo de defensa sin fines de lucro) preparó la demanda. Sus principales arquitectos fueron Thomas Tureen y Barry Margolin. En la corte, el caso de los demandantes fue presentado por el abogado de juicios Lawrence Shubow, con la asistencia de Tureen, Margolin, Ann Gilmore y Moshe Genauer. New Seabury et al. abarcaba a la Corporación New Seabury (una gran compañía de explotación), el Pueblo de Mashpee (representando cerca de un centenar de propietarios de tierras), y varias otras clases de defendidos (propietarios de compañías de seguros, negocios, terratenientes, etc.). El caso por la defensa fue presentado por James St. Clair (el abogado de Richard Nixon para el Watergate) de la gran firma bostoniana Hale and Dorr y por Allan Van Gestel, de la firma Goodwin, Proctor and Hoar. Estos dos fueron asistidos por un equipo de ocho abogados más.

La presencia del pueblo de Mashpee entre los defendidos requiere explicación. No fue hasta 1869 que a la comunidad que vivía en Mashpee se le otorgó estatus formal de Municipio. Desde 1869 hasta 1964 el gobierno del municipio estuvo abrumadoramente en manos de los indios. Durante este período, cada funcionario del ayuntamiento, excepto uno, era indio o estaba casado con un indio. La evidencia genealógica presentada en el juicio demostraba que las familias de los funcionarios del pueblo estaban estrechamente emparentadas. Nadie negaba el hecho de que hasta 1960 Mashpee fue gobernado por indios. El desacuerdo era sobre si ellos gobernaban como una "Tribu India".

Esta situación demográfica y política básica, que no se había alterado drásticamente por cerca de tres siglos, se revolucionó a comienzos de la década de 1960. Antes de eso, las cifras censales

mostraban una población en Mashpee que fluctuaba entre 350 indios, "negros", "de color" o "mulatos" (las categorías oficiales fueron cambiando) y 100 blancos o menos. Un recuento confiable de 1859, que sirvió como punto de referencia en el juicio, registraba sólo un residente blanco. Después de 1960, por primera vez los blancos fueron registrados en mayoría y hacia 1970 los blancos sobrepasaban a los indios y a otra gente de color por 982 a 306. Hacia 1968, dos de los funcionarios del Ayuntamiento eran blancos y el tercero indio. Esta proporción estaba en vigencia en el momento de la demanda. Los funcionarios blancos de Mashpee votaron entonces que el pueblo debía representar legalmente a la mayoría no indígena de propietarios que se veía afectada por el reclamo de las tierras.

El "Pueblo Indio de Cape Cod" había sido finalmente descubierto. Habiendo sido por siglos un remanso y una curiosidad, en los '50 y en los '60 Mashpee se tornó deseable como lugar de retiro, casas de veraneo, consorcios y construcciones lujosas. Las autopistas lo hacían ahora accesible como lugar para pernoctar y suburbio de fin de semana para los habitantes de Boston. El nuevo influjo de dinero y empleos fue al principio bienvenido por muchos de los residentes indios en Mashpee, incluyendo algunos de los líderes de la demanda de tierras. Ellos tomaron ventaja de la nueva situación. El gobierno del pueblo, aún ejercido por indios, disfrutó el aumento de los ingresos impositivos. Pero cuando el gobierno local escapó del control indio (quizá para bien) y mientras se incrementaba la escala de desarrollo, muchos indios comenzaron a sentir escrúpulos. Lo que habían tomado por sentado —que éste era su pueblo— ya no era cierto. Grandes espacios de tierra virgen, anteriormente disponibles para la caza y la pesca, fueron repentinamente cercados por letreros de "Prohibido Pasar". El avance de New Seabury sobre una franja costera seleccionada, con dos campos de golf y planes expansionistas, parecía particularmente escandaloso. Se incrementaron las tensiones entre residentes tradicionales y recién llegados, hasta conducir a la demanda presentada con el apoyo de la mayoría (aunque no de todos) de los indios de Mashpee. El reclamo de tierras, mientras se concentraba sobre una pérdida de propiedad en el siglo XIX, fue en realidad, un intento por recuperar el control de un pueblo que se había deslizado de las manos de los indios muy recientemente.

Ear Mills

Earl Mills ha enseñado en el sistema de la escuela pública de Falmouth por más de 25 años.[1] Entre 1952 y 1967 vivió en Falmouth, a diez millas de Mashpee. Mills ha dictado educación física, salud y estudios sociales. Supervisa el consejo estudiantil y dirige varias otras actividades extracurriculares.

En Mashpee, comparte la propiedad del mejor restaurante del pueblo con su exesposa Shirley. El es su cocinero principal.

Desde mediados de la década de 1950, ha ostentado el título de Jefe Aguila Voladora de la tribu wampanoag de Mashpee.

En el estrado de los testigos aparece serio, atractivo, como un entrenador o un líder scout. Cuarenta y ocho años, acicalado, aspecto atlético, usa corbata rayada, blazer azul, pantuflas.

Mills rememora su juventud en Mashpee durante los '30 y los '40. Nunca fue tan buen cazador como su hermano Elwood, por eso a menudo evitaba los frecuentes viajes de caza. Tempranamente, hacía preguntas y leía libros. Interrogaba a su abuela, "el brazo fuerte" detrás de su tío (quien había llevado el título formal de Jefe y fue "un hombre a la deriva"), y también a su madre, la tesorera y recolectora de impuestos del pueblo, "el brazo fuerte detrás de mí".

En los '30, recuerda Mills, algunos pobladores ocasionalmente usaron insignias y unos pocos hablaban algo de dialecto indio. El recuerda la atmósfera festiva de una comunidad cerrada, la venta de cereales en los encuentros colectivos, los paseos anuales a la playa, la fiesta anual del arenque.

Cuando niño, le fue mostrada la ubicación de las "tabernas indias". Según Mills, éstas no eran lugares para beber sino simplemente lugares donde los caminos se cruzaban. En ellas uno tomaba una varilla, escupía sobre ella y la arrojaba en un montículo para apaciguar los espíritus de la región.

Mills dice que él aún puede identificar dos "tabernas indias" pero que la mayoría han sido limpiadas hace rato porque las varillas, apiladas, eran un riesgo de incendio.

Este es el alcance de los rituales indios sobre los que Mills informa. Criado como bautista, no se considera ahora un cristiano; pero cree en un Creador, "algo más grande que yo".

Mills dice que cuando preguntó por los artefactos indios, especialmente los tradicionales cestos trenzados de Mashpee, su padre le dijo que "aquellos compañeros cerca de Cambridge se los deben haber llevado" (probablemente una referencia al Departa-

mento de Antropología de Harvard). Su padre le mostró cómo trenzar cestas, una técnica que había adquirido siendo joven de Eben Queppish, maestro artesano en cestería en Mashpee.

Mills recuerda que siendo muchacho se burlaba de los antiguos marcadores del tiempo, incluido el médico brujo de la época, William James.

En la Secundaria Falmouth, Mills se destacó en atletismo. ("Tenías que ser pendenciero para hacerlo.") Los deportes fueron un camino hacia la confianza en un ambiente amenazador. Fuera de la escuela, como su padre y otros indios de Mashpee, sirvió como guía para partidas de caza y pesca dentro de la región.

P: "¿En qué fue diferente su juventud de la de otros jóvenes de cualquier pueblo pequeño?"

R: "Nosotros éramos diferentes. Sabíamos que éramos diferentes. Nos habían dicho que éramos diferentes."

Sólo a fines de la década de 1950 Mills aprendió danzas indias en el ejército. En una tarde solitaria durante el entrenamiento básico en Fort Dix dos camaradas, un chippewa de Montana y un iroqués de Nueva York, ejecutaban sus danzas. A Mills le abligaron a admitir que él no conocía ninguna.

Earl Mills cuenta sobre sus cinco hijos, cuatro de su primera esposa, que es parte navajo, y uno de su segunda esposa que es caucásica. La mayor, Roxanne, está casada con un choctaw. Earl Jr. (llamado "jefecito") vive en Falmouth y en los últimos años se ha convertido en un campeón de tambor en varios encuentros indios y powwows. Shelly, también una fina tamborilera, concurre a festivales de nativos americanos por todo el noroeste. Roberto vive en la Avenida Commonwealth, en Boston. "Trabaja en plumería, cueros y pieles." Nancy, la hija del segundo matrimonio de Mills, tiene ahora seis años. Ejecuta danzas indias. Sus padres están de acuerdo en que ella es una wampanoag.

Mills explica sus deberes como jefe tribal. Enseña trabajo con abalorios, talabartería y cestería en Mashpee. Sobre todo, su tarea consiste en ser un mediador, en guardar a su gente "en equilibrio".

Bajo interrogatorio, no puede dar o no dará ningún ejemplo concreto de sus mediaciones. Mills cuenta cómo al finalizar la década de 1950 y comenzar la de 1960 él y tres blancos formaron una comisión para restaurar la Antigua Casa India de Encuentros en Mashpee. La casa de reuniones, que había caído en deterioro, había sido por muchos años el símbolo más visible de la vida indígena en el pueblo.

Durante la década de 1950 había existido una especie de constitución tribal (el documento es presentado como evidencia), pero Mills testifica que la tribu no siguió la constitución como estaba escrita. Los encuentros tribales se llevaban a cabo irregularmente, cuando la noticia pasaba de boca en boca (St. Clair preguntó en examen cruzado dónde estaban las minutas de esos llamados encuentros tribales).

Al comenzar la década de 1970, Mills dice, asistió becado a un seminario de escritura en el Dartmouth College, junto con Amelia Bingham, una empleada estatal (hermana de John Peters, el médico brujo de la tribu, y Russell Peters, director del Concejo Tribal). Mills dice que originalmente él ha tenido poco que ver con la demanda de tierras. Como jefe, simplemente aprobó la acción del concejo en nombre de la tribu. El tema fue discutido en la cocina de su restaurante.

Earl Mills testifica que respeta a John Peters. Ambos representan el ala tradicionalista de Mashpee. Los modernistas, dice, gente como Russell Peters, son el brazo legal de la tribu y representan sus intereses en el trato con el gobierno, las cortes, las fundaciones.

Las preguntas de St. Clair pintan al Jefe Aguila Voladora como un oportunista que sigue a su gente en lugar de conducirla. Revelan que la autoridad tradicional de Mills ha sido recientemente cuestionada por Russell Peters y otros que querían vender cerveza en el powwow anual de Mashpee, un festival al que asiste una cantidad considerable de turistas y otros extraños. A pesar de las objeciones del jefe, la cerveza se vendió. St. Clair machaca con esta evidencia de ausencia de jefatura. Siguen refutaciones respecto de diferentes responsabilidades y roles tribales. Hay referencias a la incapacidad del presidente Carter para controlar la conducta (vinculada con la cerveza) de su hermano Billy.

En el estrado, el Jefe Aguila Voladora a menudo suena como un maestro de ciencias sociales, su discurso está mechado con oportunas anécdotas y homilías.

Sólo una vez, hacia el final de su testimonio, hace algo inesperado. Cuando se le pregunta si usa a menudo insignias indias, Mills responde que no, que sólo en los powwows. Luego, repentinamente jala su corbata sacando dos delgados cordeles de abalorios de abajo de su camisa. Uno, dice, es de turquesas, del sudoeste. El otro pequeño cordel fue un regalo de su padre.

Muchas personas en la sala se sorprenden por esta revelación aparentemente espontánea; se sorprenden y, mientras Mills colo-

ca los abalorios adentro de la camisa y reacomoda torpemente su corbata, se muestran un poco incómodos.

Imágenes

Al final del juicio, el juez federal Walter J. Skinner formuló varias preguntas específicas a los miembros del jurado, respecto del estatus tribal en momentos determinados de la historia de Mashpee; pero a lo largo de todos los procedimientos preguntas más amplias sobre la identidad y el poder indios inundaron la sala. Aunque formalmente la demanda de tierras no estaba en cuestión, parecía, a veces, que los abogados de New Seabury et al. estaban protagonizando una nueva pesadilla. En la puerta de tu casa suburbana, aparece un extraño vestido como hombre de negocios. Dice que es un americano nativo. Tu tierra ha sido ilegalmente adquirida muchas generaciones atrás y debes abandonar tu hogar. El extraño te deriva a su abogado.

Tales temores, la amenaza de una "donación" de tierras privadas fue muy explotada por los políticos y por la prensa en las negociaciones penobscot-passamaquoddy. En realidad, las pequeñas propiedades de ciudadanos privados nunca estuvieron en peligro; sólo amplias porciones de tierras inexplotadas pertenecientes a compañías madereras o al Estado fueron cuestionadas. En Mashpee, los demandantes acotaban su reclamo a 4.400 ha, excluyendo formalmente del mismo todos los hogares privados de los lotes de hasta 0,4 ha de extensión. El blanco era, manifiestamente, la explotación a gran escala y no la pequeña propiedad; pero sus oponentes rechazaron compromisos previos al juicio y los tipos de negociación que dieron base a la disputa de Maine.

De acuerdo con Thomas Tureen, los tipos de reclamos de tierras procesados en Maine, Mashpee, Gay Head y Charlestown estuvieron siempre drásticamente circunscriptos. En ese momento histórico, las cortes estaban relativamente abiertas a las demandas de los americanos nativos, una situación que era improbable que durara. En una decisión de 1985 que permitía a los oneida, los mohawk y los cayuga peticionar el Acta de No-Intercambio, la Suprema Corte dejó suficientemente claro, según palabras de Tureen, "que los indios están tratando con la magnanimidad de una rica y poderosa nación, una que no puede despojarse a sí misma o a sus ciudadanos no indios de amplias extensiones en nombre de sus propias leyes. En síntesis, Estados

Unidos permitirán a los indios una cierta recompensa a través de la ley —de hecho, lo han hecho con un alcance mucho más amplio que cualquier otra nación en situación comparable— pero, en última instancia, esa nación dicta las reglas y arbitra el juego (Tureen 1985:147, también Barsh y Henderson 1980:289-293).

Desde esta perspectiva, el juicio de Mashpee era simplemente una clarificación de las reglas en una disputa en curso entre partes con poder enormemente desigual. Pero bajo el temor explícito de ciudadanos blancos a perder sus hogares a causa de una oscura injusticia ya pasada, estaba manifestándose una problemática incertidumbre en la imagen dominante sobre los indios de Norteamérica. Los demandantes en la petición por el Acta de No-Intercambio tenían poder. En Maine los políticos dejaban su trabajo para seguir los acontecimientos y el caso de Mashpee fue titular nacional por varios meses. Escandalosamente, ahora conviene ser indio. Actuando agresivamente, los grupos tribales estaban haciendo cosas sofisticadas, "no tradicionales". A lo largo de todo el país se estaban involucrando en una variedad de negocios y reclamos de extensión de regulación estatal. Para muchos blancos, era comprensible que las tribus de la Costa Noroccidental demandaran privilegios tradicionales para la pesca del salmón; pero no lo era que ciertas tribus disputaran altos intereses por juegos de bingo que violaban las leyes estatales.

Los indios siempre han llenado un patético espacio imaginativo de la cultura dominante; siempre fueron supervivientes, nobles o miserables. Sus culturas han sido regularmente erosionadas, en el mejor de los casos conservadas en reservaciones que actuaban como museos. Por definición, las sociedades americanas nativas no podían ser dinámicas, inventivas o expansivas. Los indios fueron amorosamente recordados a través de las fotografías sepia de Edward Curtis como orgullosos, bellos y "en extinción". Pero Curtis —ahora lo sabemos— llevaba apeos, vestuario y pelucas y frecuentemente vestía a sus modelos. La imagen que registró fue cuidadosamente montada (Lyman 1982). En la Corte federal de Boston, un jurado de ciudadanos blancos se había enfrentado con una colección de imágenes extraordinariamente ambiguas. ¿Podría un grupo de cuatro mujeres y ocho hombres (no pertenecientes a minorías) hacer creer en la persistencia "india" de los demandantes de Mashpee sin vestuario ni apeos? Esta duda envolvía el ambiente e inspiró el enfoque técnico del juicio en lo que hacía a esta-

blecer si había existido una forma particular de organización político-cultural llamada tribu en Mashpee con continuidad desde el siglo XVI.

La imagen de los indios de Mashpee, como la de tantos otros grupos orientales como los lumbee y los ramapough, se complicó con cuestiones de raza (Blu 1980; Cohen 1974). Desde mediados del siglo XVIII habían ocurrido significativos matrimonios interraciales, y los mashpee eran a veces identificados ampliamente como "de color". En la corte la defensa sugirió en ocasiones que ellos eran realmente negros, más que nativos americanos. Como los lumbee (y, con menos éxito, los ramapough) los demandantes de Mashpee se esforzaban en distinguirse de otras minorías y grupos étnicos, afirmando un estatus tribal que se basaba en una historia político-cultural distintiva. En la corte no los ayudaba el hecho de que pocos de ellos lucían fuertemente "indios". Algunos podían pasar por negros, otros por blancos.

Hazel Oakley, Hannah Averett

La señora Oakley es miembro directivo de la tribu; la señora Averett, que es miembro activo de la iglesia bautista de Mashpee, trabaja con niños indios en las escuelas públicas.

Estas mujeres no usan joyas indígenas. Hablan simplemente con un acento de Nueva Inglaterra sobre sus experiencias de la infancia, sus valores, sus padres y abuelos.

Parecen lo que son: pilares ordinarios de la comunidad, mujeres de Iglesia.

Describen sus actividades en nombre de la tribu. Mrs. Oakley ha establecido recientemente una lista de membrecía. Incluye gente que vive fuera del pueblo, así como a indios que se oponen al reclamo y testificarán en la corte para la defensa.

Mrs. Averett parece andar por los cincuenta años. Dice que sus primeros recuerdos más tempranos de vida comunal en Mashpee fueron los powwows. También recuerda los periódicos picnics escolares dominicales a un lugar llamado la isla de Daniel, al que asistían los wampanoags de Mashpee y sus hijos. Jugaban y cantaban himnos. Su madre, abuelo y parientes en el pueblo le contaban leyendas e historias indias, sobre la Abuelita Squanett y Mausop y sobre "cierta muchacha india que nadó en el lago con la trucha".

Se hablaba inglés en su familia, pero Mrs. Averett recuerda

que algunos de sus parientes mayores conocían la "lengua wampanoag". La única ocasión que ella escuchó a su abuelo hablar la vieja lengua fue una vez en que su madre estaba enferma y él mantuvo con ella una larga conversación en su habitación. La madre de Mrs. Averett le dijo al hombre: "¿Papá, por qué no me dijiste que podías hablar indio?" Cuando no respondió, Hannah preguntó: "¿Abuelo, por qué no nos dijiste que podías hablar indio? ¿Por qué no nos enseñaste?" El hombre contestó: "Yo sólo quería que mis hijos aprendieran el inglés y que lo aprendieran tan bien como pudieran".

Mrs. Averett recuerda los remedios de hierbas de su madre —tés y medicinas para la tos, ungüentos de zorrino para el catarro bronquial— algunos de los cuales ella todavía usa.

Mrs. Averett ha hecho trabajo doméstico para vivir desde que era una niña. Durante los años de la guerra, sin embargo, fue a New Bedford para hacer trabajos de defensa en una planta de Goodyear, luego al Puesto Naval de Boston donde hizo cordelería. Desde allí, fue a la compañía Hood Rubber, trabajó unos pocos años cn fábricas de zapatos de Boston y después regresó para hacer nuevamento trabajo doméstico. En 1952 se casó con William Averett. Su esposo murió en 1958 y ella volvió a Mashpee. "Tenía dos hijos para criar. Sentí que lo podría hacer mejor allí. Sentí que si algo debía pasarme, mi pueblo estaría allí. Si necesitaba ayuda, mi pueblo estaría allí para ayudarme."

Hace tres años Mrs. Averett se unió al Concejo Tribal Wampanoag de Mashpee y participó activamente en programas de educación india con subsidio federal. Testifica que la motivación inmediata para su intervención provino de su hijo menor. El solía efectuar caminatas en los bosques después de la escuela, ella no sabía adónde. "Un día vino y me preguntó, me dijo '¿Por qué no haces algo sobre esto?'" Me explicó que a menudo iba a su lugar favorito, donde los venados pastaban. "El dijo, 'fue la cosa más hermosa que alguna vez hayas visto. Ahora están construyendo una cancha de golf y nunca los veré otra vez'. "

Desde 1974, Mrs. Averett ha sido miembro de la Comisión de Padres para la Educación India, un programa de educación indígena con subsidio federal para ayudar en las escuelas a los niños wampanoag de Mashpee. La Comisión organiza tutorías, programas de artes y oficios, clases de historia indígena local y general, sesiones con el Jefe Mills y el médico brujo Peters, visitas de otros grupos nativos, viajes de campo a las Naciones Unidas en Nueva York, al Museo de los Indios Americanos, a sitios históricos en

Gay Head. "Esto es para extender la cultura de nuestro pueblo, para ver cómo viven otras tribus, otros pueblos."

Mrs. Averett es también miembro del equipo de síndicos de la Iglesia Bautista de Mashpee.

En un interrogatorio cruzado se le pregunta sobre posibles inconsistencias en su reclamo por una identidad india: ¿Usted no come mucha comida india, no es cierto? Sólo a veces. ¿Usted se atiende con doctores comunes, no es así? Sí, y hierbas también.

¿Cómo sabe acerca de sus antepasados? Por boca de mi madre y abuelos. ¿Ha reconstruido su genealogía? ¿Ha utilizado el censo de 1859? (introducido como evidencia en el juicio). ¿Y qué hay sobre el hecho de ser una bautista devota y una india?

Mrs. Averett testifica que respeta al médico brujo, John Peters (llamándolo un "consejero"). Ella respeta las creencias indias: el Gran Espíritu, la tierra, "abuela Luna y la Tierra y todas esas cosas... Son muy queridas para mí y las respeto. Pero también respeto a Dios a través de mi fe cristiana. Para mí, Dios y el Gran Espíritu son lo mismo".

Recientemente, ha recibido del médico brujo un nombre indio, Estrella Brillante. No está segura de que se le permita proporcionar detalles sobre su ceremonia de nominación: hubo una plegaria, y se formó un círculo. "Todo es circular, como en nuestras vidas."

Le gusta ver cómo se enseña a tocar el tambor y a bailar a los niños de hoy. Lo hacen del mismo modo que otros niños saltan a la soga.

Fuera de la sala, durante un receso, algunas mujeres de Mashpee conversan animosamente sobre las actividades indígenas de sus niños: "¡Pero debe cortarse ese pelo!" "Si sólo lo cuidara un poco, pero tú sabes..." "¡Parece un salvaje!"

El mar

Ramona Peters es una mujer con educación terciaria en su juventud. Después de participar en un programa de entrenamiento en el Museo de los Niños de Boston, ha regresado recientemente a Mashpee, donde enseña lengua y cultura india. Durante su testimonio, relata un mito sobre un gigante que nadó sobre la tribu wampanoag de Gay Head en Martha's Vineyard. A su regreso, el gigante se convierte en Moby Dick, la gran ballena blanca.

(De pronto, me doy cuenta de que los indios en esta Corte son descendientes de Tashtego, el arponero de Gay Head del *Pequod* de Melville. De alguna manera, esta conexión proporciona a todo una extraña realidad y profundidad insertas ahora en mi propia mitología literaria.)

Buena parte del testimonio en el juicio se refiere a la cercanía de los indios de Cape Cod al mar: extensas tradiciones de recolección de moluscos y trabajo en balleneros en el siglo XIX. Vernon Pocknett, un activista y sobrino de Mabel Avant, el principal tradicionalista e historiador del pueblo durante las décadas de 1940 y 1950 cuenta sobre un subsidio título 3 del programa federal del CETA para alentar a los indios de Mashpee a la moderna cosecha acuática.

¿Podría el jurado considerar la cosecha acuática como una actividad "tradicional"?

Fronteras

Los indios de Mashpee sufrieron el destino de muchos pequeños grupos de norteamericanos nativos que permanecieron en los trece estados originales. No se les asignaron ni las reservaciones, ni el estatus soberano (constantemente erosionado) de las tribus al oeste del Mississippi. Algunas de las comunidades orientales, como la de los séneca y los seminoles, ocupaban habitualmente tierras tribales reconocidas. Otros, los lumbee —por ejemplo— ocuparon tierras colectivas pero se agruparon en regiones discretas, manteniendo vínculos de parentesco, tradiciones e instituciones tribales esporádicas. En todos los casos, los límites de la comunidad fueron permeables. Hubo matrimonios y migraciones de rutina dentro y fuera del centro tribal, a veces estacionales, a veces prolongadas. Las lenguas aborígenes fueron decayendo y a menudo se perdieron por completo. La vida religiosa fue diversificada: a veces cristiana (con un giro distintivo), a veces una tradición transformada como la Religión de la Casa Larga de los iroqueses. Los valores morales y espirituales constituyeron, a menudo, amalgamas nativas conformadas tanto sobre tradiciones locales como sobre fuentes panindias. Por ejemplo, el ritual y las insignias de los powwows de Nueva Inglaterra reflejan ahora influencias sioux y de otras tribus occidentales; en la década de 1920 hizo su aparición entre los líderes wampanoag el "tocado de

guerra" emplumado. Generalmente, los indios orientales vivieron en mayor proximidad a la sociedad blanca (o negra) y en grupos más pequeños que sus similares de las reservaciones occidentales. Afrontando una presión intensa, algunas comunidades orientales se organizaron para adquirir el reconocimiento federal oficial como tribus; otras no. Durante las últimas dos décadas, la tasa de solicitudes se ha incrementado notablemente.

Dentro de esta diversidad de historias locales y arreglos institucionales, los residentes de larga data de Mashpee ocuparon un área gris, al menos a los ojos de la sociedad y de la ley circundantes. La identidad india de los penobscot y passamaquoddy nunca fue seriamente cuestionada, aun cuando no han sido federalmente reconocidos y han perdido o adaptado muchas de sus tradiciones. Los mashpee fueron mucho más problemáticos. Partidarios de su reclamo territorial, tales como Paul Brodeur (1985), tendieron a aceptar sin cuestionamientos el derecho del Concejo Tribal, incorporado en 1974, para demandar en nombre de un grupo que había perdido sus tierras a mediados del siglo XIX. Veían el problema del estatus tribal como una maniobra disuasoria, legal, o peor, como un complot calculado para negar a la tribu su derecho de nacimiento. Aunque la definición legal de tribu fuera procustiana y colonial por su origen, había sin embargo un principio real expuesto en el juicio. A pesar de que el estatus tribal y la identidad india ha sido desde hace mucho incierta y políticamente constituida, no cualquiera con algo de sangre nativa o solicitud de adopción o tradición compartida puede ser un indio; y no cualquier grupo norteamericano nativo puede decidir ser una tribu y demandar por tierras colectivas perdidas.

Los indios de Mashpee no poseían tierras tribales (aparte de 22 ha adquiridas justo antes del juicio). No tenían una lengua superviviente, ninguna religión claramente distintiva, ninguna estructura política llamativa. Su parentesco estaba bastante diluido. Aun así, tenían un lugar y una reputación. Por siglos, Mashpee fue reconocido como un pueblo indio. Sus límites no han cambiado desde 1665, cuando la tierra fue formalmente cedida a un grupo llamado los indios del mar del sur por los líderes vecinos tookonchasun y weepquish. Los demandantes de Mashpee de 1977 podían ofrecer como evidencia piezas sobrevivientes de la tradición norteamericana nativa y estructuras políticas que parecían haberse ido y regresado. También podían esgrimir una historia esporádica de renacimientos religiosos indios que continuaba en el presente.

Los mashpee eran un caso fronterizo. En el curso de su peculiar litigio ciertas estructuras subyacentes propiciaban el reconocimiento de la identidad y tornaban la diferencia visible. Desde un punto de vista, eran indios; vistos desde otro, no lo eran. En consecuencia, los poderosos *modos de mirar* se tornaban inevitablemente problemáticos. El juicio fue menos una búsqueda de hechos objetivos sobre la cultura e historia indias de Mashpee que un experimento de traducción y negociación históricos prolongados entre las identidades "india" y "norteamericana".

*

(Esto es cómo empecé a ver el caso Mashpee, y la cuenta que de él doy refleja mi modo de ver. Como historiador y crítico de la antropología, tiendo a concentrarme en las formas en que los relatos históricos son contados, en los modelos culturales alternativos que han sido aplicados a los grupos humanos. ¿Quién habla en nombre de la autenticidad cultural? ¿Cómo se representan la identidad colectiva y la diferencia? ¿Cómo se define a sí misma la gente, con, contra y a pesar de los otros? ¿Cuáles son las cambiantes condiciones históricas locales y mundiales que determinan estos procesos?

En el juicio de Mashpee, este era el tipo de preguntas que me interesaban y que ahora organizan mi reseña. No estoy ficcionalizando o inventando nada ni estoy presentando el cuadro completo. La realidad presentada aquí es la realidad de un interés y de un campo de visión específicos.

Asistí a la mayor parte del juicio y usé mis notas en la Corte como un hilo conductor. Leí lo que ha sido publicado sobre la historia de Mashpee y el litigio, especialmente la obra de Hutchins (1979) *Mashpee: The Story of Cape Cod's Indian Town,* las de Paul Brodeur (1985), *Restitution: The Land Claims of the Mashpee, Passamaquoddy, and Penobscot Indians of New England* y la de William Simmons (1986), *Spirit of the New England Tribes.* Tuve acceso a la tesis sobre antropología para la Universidad de Columbia de Rona Sue Mazur, Ph. D., "Town and Tribe in Conflict: A Study of Local-Level Politics in Mashpee, Massachusetts" (1980). Y consulté el registro del juicio. Pero no entrevisté sistemáticamente a los participantes ni hice investigación de primera mano en los archivos o en Mashpee.

Debe quedar claro de lo que sigue que estoy describiendo principalmente el juicio y no las complejas vidas de los indios y otros

grupos étnicos de Mashpee. A pesar de eso, durante el proceso hice grandes gestos en torno a verdades perdidas por las categorías y relatos dominantes en la sala. En consecuencia, invoco como una ausencia la realidad de Mashpee y, particularmente, la de sus vidas indias. Hago esto para mantener la seriedad histórica y etnográfica de la reseña, una seriedad que deseo tanto defender como limitar.

Acepto el hecho de que mi versión del juicio, de sus testigos y de sus relatos pueden ofender a personas con diferentes posturas frente a los hechos. Muchas posiciones individuales son más complejas de lo que he sido capaz de mostrar. Mi reseña puede resultar objetable para los norteamericanos nativos para los cuales su cultura y tradición son continuidades, no invenciones, quienes sienten lazos más fuertes y menos comprometidos con las fuentes aborígenes de lo que mi análisis permite. Para ellos, esta versión de la "identidad en Mashpee" puede ser sobre personas sin raíces como yo y no sobre ellos.

Es y no es solamente eso.

Cuando informo sobre los testigos del juicio, las impresiones son mías. Hablé con otros que veían las cosas de otra manera. El registro del juicio —el cual preserva taquigráficamente, por una técnica precisa pero no infalible, el significado de lo que se habló durante el juicio— proporciona un control de mis impresiones. Por supuesto, no proporciona mucha información sobre el *efecto* de los testigos o los sucesos en la sala. Omite gestos, dudas, la vestimenta, el tono de la voz, la risa, la ironía... los a veces devastadores silencios.

Ofrezco viñetas de personas y sucesos en la sala que, obviamente, están compuestos y condensados. El testimonio evocado en una página o dos puede corresponder a cientos de páginas de la transcripción. Algunos testigos estuvieron en el estrado por varios días. Además, el testimonio real casi nunca termina en la forma en que mis bosquejos lo hacen; se enreda en los subterfugios y las correcciones de las preguntas redirigidas y cruzadas. Aunque he incluido para la comparación algún extracto al pie de la letra de la transcripción, generalmente he seguido las notas que tomé en la sala, las he controlado con el registro y no he dudado en reordenar, seleccionar y aclarar. Donde aparecen comillas, la declaración es una cita fiel; el resto es una paráfrasis.

Sobre todo, si los testigos parecen insulsos y algo elusivos, el efecto es intencional. Usando las técnicas retóricas habituales, pude haber dado un sentido más íntimo de las distintas persona-

lidades o de lo que realmente estaban tratando de expresar; pero he preferido guardar distancia. La sala de un tribunal es más parecida a un teatro que a un confesionario.

Desconfiando de las descripciones transparentes, quise que la mía manifestara algunos de sus marcos y ángulos, sus longitudes de onda.)

John Peters

Peters tiene alrededor de cincuenta años. Usa una chaqueta sport con un suéter de cuello alto. Es canoso, serio y parece algo taciturno. Habla con las vocales amplias de Nueva Inglaterra.

Peters es médico brujo de la tribu wampanoag de Mashpee.

Testifica que aunque él y Earl Mills, Jefe Aguila Voladora, son los líderes de la tribu, no están solos. Todos los ancianos son líderes. Las mujeres son líderes: Mary Lopez, Hannah Averett ("en el campo educativo"), la señora Mills (la madre de Earl Mills), Hazel Oakley.

Describe un creciente interés en la religión norteamericana nativa. Cuando se le pregunta sobre los rituales tradicionales en Mashpee, recuerda haber participado en la ceremonia de la pipa de la paz, en ofrendas al Gran Espíritu, "por tanto tiempo como el que puedo recordar".

Se toman como evidencia recortes de periódicos de 1936. Informan sobre encuentros tribales y servicios del "Día del Indio" en la Antigua Casa de Encuentro India. Peters rememora estos servicios. El y su padre estaban en el coro. Tanto el reverendo Redfield (el ministro bautista) como Williams James (el médico brujo) participaban. Se cantaban himnos cristianos. Se fumaba la pipa de la paz.

Peters cuenta sobre su juventud y entrenamiento como médico brujo. No había ceremonias específicas ni ritos de pasaje. Un anciano, Russell Mingo, hablaba en la cena del sábado sobre asuntos indios. "Nosotros, los chicos, no entendíamos." En el final de su adolescencia, Peters se acercó a William James con preguntas y "aprendió cosas sobre Madre Tierra". Ni James ni sus padres jamás deletreaban demasiadas cosas. "Un médico brujo no fuerza las cosas sobre ti."

Peters es una presencia recia y reservada. También un testigo entendido. Bajo interrogatorio, hace una larga pausa después de

preguntas hostiles o acosadoras. Con frecuencia repite lentamente la pregunta antes de responder, volviéndose hacia el público.

Peters recuerda sus días de escuela. Los mashpee eran llamados “indios ladrones” o “womps” (de wampanoag). Lo último no siempre era peyorativo, agrega. El equipo de baloncesto era llamado Los Womps, las porristas, Las Wompettes.

En uno de los interrogatorios cruzados, se recuerda a Peters que la tradicional ceremonia del “Día del Indio” fue instaurada por el gobernador de Massachusetts, que no era indio. El reverendo Redfield tampoco era indio. Y fumar la pipa de la paz tampoco estaba limitado a los indios. La parroquia de Mashpee y la Corporación de la Antigua Casa de Encuentros dependían ambas de participantes no indios. ¿Cómo puede afirmar, como lo hace, que ellos son “brazos de la Tribu Mashpee”?

P: ¿Qué se requiere para ser un miembro de la Tribu Mashpee? R: Trazar la genealogía hasta tu tátara-tátara-abuelo o abuela. ¿Cómo lo sabe? Porque nos conocemos uno a otro. ¿Quién fue su tátara-tátara abuela? (Peters no puede recordar su primer nombre.) ¿Ella era india? Sí. ¿Ha comprobado esto concretamente? No. ¿Quién fue su tátara-tátara-abuelo? Charles Peters. ¿No era un indio predicador de Martha's Vineyard? Sí. ¿No un indio wampanoag de Mashpee? No.

Se le pregunta a Peters sobre los años que vivió fuera de Mashpee, mientras aún servía como médico brujo. En 1964 trabajó por más de un año en Hawaii, como detective privado. Entre 1973 y 1976 estaba asentado en Nantucket. Testifica que desde la última residencia tenía posibilidades de estar en contacto con su gente. Empleó a mucha gente de Mashpee en sus diversos emprendimientos comerciales.

Actualmente, con un hermano y sobrino es parcialmente dueño de la Gasolinera Peters. El interesado posee dos camionetas y realiza un negocio moderado. P: ¿Este es un negocio privado, no uno tribal comunitario? R: Sí.

Peters testifica sobre un plan de desarrollo de tierras propuesto algunos años atrás por una compañía que él fundó con varios miembros de su familia, la Ashers Path Development Corporation. Se lo enfrenta a los anteproyectos para el desarrollo que fueron propuestos al pueblo pero nunca llevados a cabo. Esos anteproyectos muestran una extensa subdivisión en treinta y siete lotes.

Se le recuerda a Peters de sus años en los negocios, como contratista general y cuando hacía licitaciones sobre proyectos de la

New Seabury Corporation (símbolo ahora para muchos indios de la explotación excesiva). Es poco claro acerca de si ha dejado, y desde cuándo, la contratación y sobre su patrimonio real.

Cuando se lo presiona sobre el conflicto entre las actividades comerciales y su rol como médico brujo, comenta que, probablemente, el arte de hacer dinero es contradictorio con el hecho de ser un indio; pero todos los indios de Mashpee hacen dinero. Depende de cómo lo hagas.

Se le pregunta, ¿Era lo que estaba haciendo como un explotador, una destrucción de la tierra? Exactamentc, ¿qué parte do sus negocios era coherente con los valores indios? Peters no ofrece respuestas claras. Pero agrega, “Si hubiese desarrollado ese plan, habría estado violando mis principios”.

Peters testifica que hasta hace poco no había dedicado suficiente tiempo como médico brujo a aconsejar a su pueblo. Al inicio de su carrera era mucho menos consciente de lo que es ahora. Durante los últimos cinco años ha cambiado “totalmente”.

Se le pregunta a Peters sobre las prácticas religiosas indias actuales en Mashpee. No puede especificar ritos consuetudinarios para el nacimiento o la pubertad. El mismo se ha casado y divorciado dos veces sin ninguna ceremonia india especial. Fue casado en una Iglesia Bautista por un ministro blanco. Cuando se le pregunta si fue una ceremonia bautista típica, Peters contesta que no lo puede decir, ya que todos los matrimonios cristianos le parecen iguales.

Cuántos “seguidores de la religión tradicional” hay ahora en Mashpee? Peters no podría saberlo y cuestiona la palabra *seguidores*. No es un problema de autoridad, dice, de líderes y seguidores. Una persona puede ser muy religiosa sin hacer culto en un edificio o sin participar en una reunión formal.

¿Quiénes son los “tradicionalistas” en Mashpee? Es difícil estar seguro. Puede ser que haya cien o algo así. Su hermano Russell (director del Concejo Tribal) no es tradicionalista. Sobre sus otros hermanos y hermanas, no tiene opinión formada.

Peters testifica que el Sachem Supremo, Elsworth Oakley, un mashpee, lo ha designado recientemente Médico Brujo Supremo de la Nación Wampanoag. Ha traspasado sus deberes locales a un hombre joven, Skip Black. “El ha estado en mi mente por algún tiempo.”

Peters dice que él y Oakley a menudo están ayudando a grupos de Wampanoag en New Bedford y Brockton a formar estructuras tribales.

P: "¿Tienen las nuevas tribus que usted está creando planes para presentar demandas legales?"

R: "¿Ud. quiere decir tomar posesión de New Bedford y Brockton?"

Historia I

El caso contra los demandantes fue directo: nunca ha habido una tribu india en Mashpee. La comunidad fue una creación del encuentro colonial, una colección de indios dispersos y otras minorías, que solicitaron con los años convertirse en ciudadanos plenos del Commonwealth de Massachusetts y de la República. Diezmados por la enfermedad, convertidos al cristianismo, deseosos de liberarse del tutelaje estatal paternalista, la gente de descendencia india mezclada fue progresivamente asimilada en la sociedad americana. Su identidad india se ha ido perdiendo cada vez más desde mediados del siglo XVII.[2]

La plaga. Cuando los Peregrinos Ingleses arribaron a Plymouth en 1620, encontraron una región devastada por una enfermedad traída por los marineros blancos. Los pobladores penetraron en las aldeas indias vacías y plantaron en campos ya despejados. La región estaba seriamente subpoblada. En los años que siguieron líderes puritanos como Myles Standish presionaron regularmente para limitar los territorios indios y establecer "propiedades" inequívocas para el creciente número de recién llegados. Inevitablemente, surgieron malentendidos: por ejemplo, los blancos reclamaban la propiedad de la tierra desocupada que les había sido cedida para uso temporario.

Richard Bourne, de Sandwich, un granjero vecino de lo que es hoy el Estanque Mashpee y un arrendatario de tierras indias, estudió la lengua de sus patrones y pronto se convirtió en un mediador efectivo entre las sociedades. Era amistoso para los habitantes del área, remanentes de grupos más tempranos, los cuales fueron llamados Indios del Mar del Sur por los pobladores del norte. El creía que necesitaban protección; convirtiéndose en su intercesor, negoció el título formal de una gran comarca contigua a su granja (que en el ínterin se las había ingeniado para comprar). Su aliado en estas transacciones fue Paupmunnuck, un líder de la cercana Cotachesset.

La "Plantación de los Indios del Mar del Sur" de Bourne se

convirtió en un refugio para los conversos al cristianismo, pues mientras el poder blanco se incrementaba se volvía cada vez más peligroso para los indios vivir en los alrededores de Cape Cod, a menos que llegaran unidos como una comunidad de "indios orantes". Bajo la tutela de Bourne, la plantación de Mashpee fue un centro para la primera Iglesia india del Cabo, organizada en 1666.

De este modo, Mashpee fue originalmente una comunidad artificial, nunca una tribu. Fue creada a partir de indios sobrevivientes en un área entre los dominios de los cacicazgos de Manomet y Nauset, el primero ubicado en el actual pueblo de Bourne sobre el borde occidental del Cabo, el último cerca de su extremidad.

Conversión al Cristianismo. Mal organizados después de la plaga y enfrentados a un creciente número de resueltos pobladores, los indios de Cape Cod se adaptaron a la situación. Vivir y dejar vivir no era el modo puritano, especialmente una vez que su poder se hubo consolidado. Las tensiones y los conflictos crecieron, y llevaron a la guerra en 1675 con las fuerzas de Metacomet, Cacique Supremo wampanoag ("rey Philip"). Después de la derrota de Metacomet, los indios que simpatizaban con él fueron expulsados de sus tierras. Muchos, incluyendo algunos que habían permanecido neutrales, fueron vendidos como esclavos.

El precio para vivir en las tierras ancestrales en el oeste de Nueva Inglaterra fue la cooperación con la sociedad blanca. Los mashpee, bajo la tutela de Bourne, se convirtieron en cristianos modelo. Hacia 1674, noventa habitantes de Mashpee fueron censados como bautizados y veintisiete fueron admitidos para tomar la comunión. Los "indios orantes" estaban entrando a una nueva vida. Dejaron de consultar a los "powwows" (médicos brujos, según tradición del siglo XVII); respetaban el Sabbath y otros días sagrados, reprobaban los lazos con "paganos", alteraron las prácticas de crianza de los niños, se vistieron de una nueva forma, se lavaban de manera diferente. Los cambios fueron graduales pero elocuentes. Reflejaban no sólo una adaptación táctica sino también una nueva creencia, nacida de la derrota, de que los poderosos modos blancos debían ser superiores. Cuando Bourne murió en 1682, su sucesor como ministro protestante fue un indio, Simon Popmonet, hijo del viejo aliado de Bourne, Paupmunnuck. Esta fue una señal más de que los indios estaban abandonando voluntariamente sus modos tradicionales por una nueva fe.

El estatus de "Plantación". Una vez que se estableció la Plantación de los Indios del Mar del Sur, el derecho de los pobladores a su tierra dependía más de una escritura y de la ley inglesa que de cualquier soberanía aborigen. Como otras "plantaciones" de Nueva Inglaterra, la comunidad de Mashpee fue un arreglo de propiedades colindantes por un grupo de "propietarios". Bajo la ley inglesa, a los propietarios se les permitía cultivar una porción vacante de tierra, reservar una parte común, otra parte para la iglesia y una parte para el arrendamiento individual. Todas las transferencias de tierras debían ser aprobadas colectivamente. Esta forma de propiedad-plantación, como se aplicó a los asentamientos tempranos de Cape Cod tales como Sandwich y Barnstable, fue planeada para que evolucionara rápidamente en un municipio en el cual los hombres libres tuvieran propiedad privada individual y estuvieran representados en la Corte General de la Colonia. Las plantaciones blancas alrededor de Mashpee se convirtieron directamente en pueblos. Desde fines del siglo XVII sus tierras comunes fueron convertidas en posesiones individuales privadas en dominio público. Mashpee siguió el mismo curso pero más lentamente. Aún en 1830 sus tierras eran una propiedad conjunta de propietarios.

Por complejas razones históricas, el progreso de Mashpee hacia la ciudadanía plena se retrasó casi dos siglos más que el de sus vecinos. Un duradero prejuicio contra los indios y su supuesta falta de "civilidad" jugó ciertamente una parte, pues a comienzos y mediados del siglo XVIII la plantación india fue gobernada de formas humillantes por "guardianes" blancos. Sin embargo, el desarrollo hacia la autonomía, aunque demorada, se produjo. En 1763, después de un llamamiento directo al Rey Jorge III, Mashpee ganó el derecho a la incorporación como distrito, un paso en el camino hacia el estatus de municipio y una liberación de la mediación opresiva a manos de extranjeros blancos. Entonces, comenzando en 1834 y culminando en 1870, una serie de actos de la Legislatura de Massachusetts convirtió la plantación de Mashpee en un pueblo incorporado. Sus habitantes vencieron el prejuicio y el paternalismo que por tanto tiempo los había doblegado. Eran ahora ciudadanos plenos de Massachusetts.

Poniéndose del lado de los colonos. Desde muy temprano, los habitantes indios de Mashpee dieron signos de una activa identificación con la nueva sociedad blanca. Durante la guerra del Rey Philip, un tal capitán Amos, probablemente un nauset de cerca

de Sandwich, condujo un grupo de indios contra Metacomet. Amos se convirtió en habitante prominente de Mashpee una vez que finalizó el conflicto. Un siglo después, el distrito de Mashpee mandó un contingente a pelear en la guerra revolucionaria contra los británicos, un compromiso de tropas aun mayor que el de los poblados blancos circundantes. Registros confiables estiman que cerca de la mitad de la población masculina adulta murió en la guerra. Un indio de Mashpee, Joshua Pocknet, sirvió en Valley Forge con George Washington. En estos críticos momentos, entonces, los descendientes de los indios del Mar del Sur mostraron algo más que simple aquiescencia bajo la norma colonial. Su entusiasta patriotismo sugiere vigorosamente que estaban identificados con la sociedad blanca, rechazando cualquier sentido de una identidad política tribal separada.

Matrimonio mixto. La población de Mashpee mostró dos períodos significativos de expansión. Durante las décadas de 1660 y 1670 hubo una corriente de indios proveniente de distintas partes hacia el Cabo. Después, tras un siglo de relativo equilibrio, la población creció nuevamente en las décadas de 1760 y 1770. Las cifras de los censos son inexactas y están sujetas a interpretación, pero parece claro que antes de 1760 los principales recién llegados eran una filtración estable de indios de Nueva Inglaterra: wampanoags de Gay Head y Herring Pond, narragansets y mohicanos de Connecticut, montauks de Long Island. La inmigración fue restringida por la tutela de los "guardianes" foráneos, algunos de los cuales tenían interés en que Mashpee siguiera siendo pequeño, para que las tierras indias "sin uso" pudieran estar disponibles para los blancos. Después de 1763, sin embargo, el distrito recientemente incorporado abrió sus fronteras a una variedad de nuevos pobladores. Unos pocos blancos ingresaron por matrimonio pero conservaron un estatus legal separado. Si uno de los padres era indio, su progenie podía volverse propietaria. Al menos un hombre blanco "se convirtió en nativo" y vivió en un wigwam, sólo cuando los residentes indígenas en Mashpee estaban abandonando los propios. Cuatro mercenarios de Hesse se quedaron después de la Guerra Revolucionaria y se casaron con mujeres de Mashpee. Está registrado que aceptaron las costumbres indias.

El censo de 1776 contó catorce "negros" en una población total de 341. En este período se produjeron significativos matrimonios con esclavos negros libertos, pero es difícil decir cuántos pues el

lenguaje corriente reflejado en el censo mezcló a veces gente diversa de piel oscura en categorías tales como "indio", "mulato" o "negro". El matrimonio mixto entre negros e indios fue alentado por la común marginalidad social y por la escasez relativa de varones entre los indios y de mujeres entre los negros. La mezcla racial local también incluyó isleños de Cabo Verde y otros exóticos importados a causa del empleo de hombres Mashpee en comercios náuticos distantes y del trabajo de las mujeres en el servicio doméstico: las fuentes escritas mencionan a un mexicano y a un indio de Bombay.

Hacia 1789, el ministro blanco de Mashpee, el Reverendo Gideon Hawley, estaba tan preocupado por el desborde de negros y extranjeros en Mashpee que proyectó el retorno al estatus de plantación, con él mismo como guardián de la amenazada autenticidad del pueblo. Este retorno a un paternalismo restrictivo fue una contrariedad para la habilidad que tenía Mashpee de crecer y desarrollarse como una comunidad no blanca distinta e independiente. No fue hasta la década de 1840, luego de un prolongado conflicto con el sucesor de Hawley, el Reverendo Phineas Fish, que los líderes locales finalmente se liberaron de la tutela foránea. La lucha por la ciudadanía había sido lenta pero constante. Hacia la época de la transición final del estatus de plantación al de municipio, en las cuatro décadas posteriores a 1830, los ciudadanos americanos de Mashpee se habían convertido en una compleja mezcla —"de color", en el habla de entonces— que incluía algunos ingredientes indios norteamericanos, negros y extranjeros.

Mashpee se convierte en pueblo. En 1834, luego de una rebelión popular contra la autoridad extranjera del ministro presbiteriano Fish, la Corte General de Massachusetts acordó nuevamente el estatus de distrito. Los de Mashpee no fueron más protegidos del Estado y, como otros pueblos, fueron gobernados por tres funcionarios elegidos. Pero la ciudadanía plena no fue otorgada, en parte porque los propietarios de Mashpee quisieron preservar las restricciones tradicionales ante la venta de tierras a forasteros. Líderes como Daniel Amos argumentaron que muchos de los habitantes de Mashpee no estaban listos aún para las responsabilidades de la ciudadanía y los derechos irrestrictos de propiedad. Venderían sus tierras irresponsablemente o se endeudarían; la comunidad sería invadida y destruida. En la práctica, el vínculo sobre la propiedad no obstaculizó

el crecimiento de Mashpee. Para calificar como propietario de tierras se debía trazar la genealogía hasta por lo menos un propietario indígena; y hacia mediados del siglo XIX bastante pocos individuos en los alrededores del Cabo podían hacer este reclamo. En 1841-42, por presiones de empresarios indígenas como Solomon Attaquin, quien había regresado a Mashpee al finalizar la tutela estatal, la mayor parte de las tierras comunales del distrito fueron divididas entre sus propietarios individuales, hombres, mujeres y niños. Ahora las tierras se podían comprar y vender libremente, pero aún solo entre propietarios.

Este progreso no dejó de discutirse. Mashpee quedó dividido entre aquellos que, como Attaquin —hombres hechos a sí mismos que reflejaban el ethos capitalista del laissez-faire, dominante en la era— querían proceder con rapidez para remover rápidamente todas las barreras a la iniciativa individual y esos otros que preferían moverse más lentamente o que veían en el vínculo tradicional de la plantación una garantía para la integridad comunitaria. En 1868, finalmente los problemas estallaron. Una petición a la Corte General por parte de dos de los tres funcionarios de Mashpee y veintinueve residentes solicitaba la finalización de todas las restricciones a la venta de tierras y el acceso a derechos plenos de voto a nivel estatal y federal. Esta petición fue prontamente contrarrestada por una "amonestación" firmada por el tercer funcionario y cincuenta y siete residentes de Mashpee, la cual solicitaba que no se alterara el estatus del distrito. Se convocó una asamblea pública para ventilar las perspectivas divergentes.

La audiencia, que tuvo lugar a comienzos de 1869, marca un punto de inflexión decisivo en la historia de Mashpee. Los registros de sus desacuerdos ofrecen un acceso extraordinario a la diversidad de voces y opiniones locales. Quienes hablaban a favor de los cambios propuestos evocaron siglos de tutela estatal degradante y estatus de segunda clase. Era tiempo, decían, de que los habitantes de Mashpee fueran ciudadanos plenos para mandarse a sí mismos. Si esto significaba que algunos fracasarían o serían desplazados de sus tierras, que así fuera. Hablaron también de las ventajas comerciales que significaba para la región colocar partes de su tierra disponibles a la inversión de capital foráneo. Los representantes de los "no propietarios de color" de Mashpee (un estatus que daba a ciertos mulatos y negros todos los derechos de los propietarios excepto el título de la tierra) también favorecieron los cambios en el estatus legal. Como miembros reconocidos de la comunidad, sentían como un insulto la restric-

ción sobre la propiedad y como un recuerdo de una condición inferior que en otros aspectos habían dejado atrás.

Otros se oponían a los cambios. Argumentaban que la afluencia de capital foráneo sería una bendición ambigua y que sin las protecciones actuales muchos que no fuesen ricos y perspicaces en el camino de los negocios pronto serían desplazados. Se encontrarían a sí mismos, en las palabras de un orador, "zambulléndose y entrampándose de una ciudad a otra sin conseguir residencia". Algunos propietarios pensaban que el derecho a votar en las elecciones estatales y federales no valía la pena; el sistema actual, que proporcionaba control real sobre el gobierno de Mashpee, parecía suficiente para las necesidades locales. El Reverendo Joseph Amos ("Blind Joe" Amos), la voz espiritual más influyente de la comunidad y líder de un exitoso movimiento bautista indio tres décadas atrás, se oponía a los cambios. Decía que se necesitaba otra generación de preparación antes de que el paso propuesto pudiera darse con certeza. Solomon Attaquin, propietario del Hotel Attaquin, un famoso hospedaje para cazadores en Mashpee, habló de abandonar el estatus especial del distrito. Evocó un largo sueño de ciudadanía plena e igualdad, un sueño compartido por otros en la comunidad. Aquéllos que habían trabajado duro y parejo por este día, no deberían morir sin haber obtenido el estatus de hombres libres en la República y en la Nación.

Se votó. Dieciocho favorecieron la participación en las elecciones estatales y federales, dieciocho se opusieron. La eliminación de las restricciones sobre la tierra fue tajantemente rechazada, veintiséis a catorce. A pesar de este voto en minoría frente a la población total, el análisis de los registros mostraba claramente el consenso a favor de acabar finalmente con el estatus especial de Mashpee, en desacuerdo sólo respecto del momento oportuno. La Corte General de Massachusetts, reconociendo este hecho y más impresionada por las voces "progresistas" de Mashpee, abolió formalmente en 1870 el estatus de "propietario de Mashpee". En lo sucesivo, todas las tierras fueron poseídas en dominio absoluto sin restricciones sobre la enajenación. Todos los residentes, cualesquiera fuesen sus genealogías, disfrutaban ahora de igual estatus ante la ley. Las transferencias de tierras del municipio a extranjeros comenzaron de inmediato.

Este punto de inflexión marcó el fin de un estatus institucional distintivo para Mashpee, entroncado en su pasado indio. Aunque la comunidad estaba dividida ante el cambio, los líderes más

dinámicos y visionarios lo favorecieron; cualesquiera hayan sido sus dudas respecto del momento oportuno, los miembros de la comunidad aceptaron de buena gana su futuro como ciudadanos de Massachusetts y de Estados Unidos.

Asimilación. Entre los años 1870 y 1920, los indios a lo largo de toda la Nación fueron obligados a abandonar sus organizaciones tribales y convertirse en ciudadanos, granjeros, trabajadores y hombres de negocios independientes. Esta fue la época del Acta Dawes, con sus proyectos de loteos extensivos al oeste del Mississippi. Hasta los años veinte, en ninguna parte hubo demasiada evidencia de dinamismo tribal. Los residentes de Mashpee siguieron viviendo como antes, trabajando como guías de caza y pesca, sirvientes y empleados en diversos ramos. El pueblo permaneció como un estanque. Para encontrar trabajos estables, a menudo la gente debía trasladarse a pueblos vecinos o aun más lejos tierra adentro. El registro histórico contiene poca evidencia de algún modo de vida indio distintivo en Mashpee, antes de los movimientos wampanoag de revivificación de la década de 1920. Aparentemente, el pueblo no sufrió ningún cambio demográfico o social importante y permaneció como una comunidad bastante cohesiva de residentes antiguos, la mayor parte de los cuales tenían grados variables de descendencia indígena. Significativamente, entre 1905 y 1960 la categoría "Indio" desapareció de los registros censales federales de Mashpee. La mayoría de los doscientos individuos que previamente habían sido así clasificados se registraban ahora como "de color" (distintos de "negros") o como "otros". Sólo en 1970 volverían a ser llamados "indios". A los ojos del estado, la mayoría de los habitantes de Mashpee era, simplemente, norteamericanos de color.

Algunos de estos norteamericanos participaron en el encuentro de la Nación Wampanoag, al final de la década de 1920. En esa época se iniciaron varios resurgimientos más o menos teatrales de instituciones indígenas. La gente de Mashpee mostró interés, pero la vida cotidiana y el gobierno del pueblo no se vieron materialemente afectados. Los wampanoags no sacaron ventaja, como muchos otros grupos indígenas en la década de 1930, del viraje político de la Agencia de Asuntos Indios (BIA) de John Collier para reorganizarse como unidades "tribales" federalmente reconocidas. El nuevo sentido de indianidad en torno de Mashpee sólo fue cuestión de powwows feriales en el condado, vestimentas y danzas folklóricas.

Los individuos de Mashpee de ascendencia india que suscribían la demanda en 1976 eran ciudadanos norteamericanos similares a los norteamericanos de ascendencia irlandesa o italiana con fuertes lealtades étnicas. Individuos como Earl Mills, John y Russell Peters, simplemente, habían tomado ventaja de la última ola de renacimiento panindio y de las perspectivas de ganancia financiera para constituirse a sí mismos como una Tribu Mashpee. La historia distintiva de Mashpee era, de hecho, un relato de sobrevivientes indígenas-cristianos que a lo largo de los siglos habían abandonado repetidamente sus costumbres y soberanía. La suya había sido una larga y dura lucha por la igualdad y el respeto en una América multiétnica.

Vicky M. Costa

Vicky Costa tiene 17 años; su padre es portugués; su madre, india. Se considera india. Luce como cualquier adolescente americana.

P: ¿Cómo sabe que es india? R: Mi mamá me lo dijo.

Habla bajo. El juez Skinner le pide que hable de manera que la Corte pueda oírla. "Imagina que estás gritando a través del campo a aquellas personas", señalando al jurado, "allí". (El "campo" es una sala plagada de escritorios de abogados, papeles, documentos, elementos de evidencia.)

Vicky Costa no grita y todos escuchan atentamente. Cuenta sobre los valores que actualmente aprende en Mashpee: "Caminar sobre la Madre Tierra en equilibrio y respetar todo ser viviente".

P: ¿Cuán a menudo danza? R: Todo el tiempo. P: ¿Cuándo bailó por última vez? R: Anoche.

Ella describe su danza india. Dice que primero aprendió en un powwow, "hace mucho tiempo". Ahora, asiste a powwows con regularidad.

Nombra las danzas: nombres de animales, "danza de la manta", "danza de fantasía". En la "danza en ronda" dan vuelta y bailan para el buen y el mal espíritu, moviéndose en ambas direcciones para que ninguno de los dos se ofenda. ¿Hay música? ¿Cantos? Sólo la canción de la danza en ronda. ¿El propósito de las danzas de animales? Imitar los animales, burlarse de ellos. Agradecer al Creador por ese animal.

(El talante de estas preguntas y respuestas es conversacional,

tranquilo. ¿Es, en parte, porque esta vez Ann Gilmore del equipo de los demandantes está conduciendo el interrogatorio? Es uno de los raros momentos del juicio en que una mujer habla directamente con otra mujer. Por la razón que sea, el sentido prevaleciente de disputa y actuación se desvanece.)

Costa testifica que ha estado estudiando lo que llama "lenguaje wampanoag" por un año y medio. Dice que cuando niña tuvo que ir a la Iglesia Bautista pero que ahora cree en los valores indios.

En los interrogatorios, asiente a las preguntas hostiles con el devastador encogimiento de hombros de los adolescentes americanos: "Yeah... yeah... yeah...".

Historia II

El caso contra los demandantes de Mashpee se basó en una lectura de la historia de Cape Cod. Los documentos se recolectaron, se interpretaron y se organizaron en una secuencia coherente. Surgió la historia de una pequeña comunidad mezclada, luchando por la igualdad y la ciudadanía mientras abandonaba, por elección o por coerción, la mayor parte de su herencia aborigen. Pero los demandantes construyeron una historia distinta, también coherente, a partir del mismo registro documental. En este bosquejo, los residentes de Mashpee se las arreglaron para mantener vivo durante tres siglos el núcleo de la identidad india oponiéndose a enormes dificultades. Lo han hecho de manera deferente, a veces subrepticia, procurando siempre controlar, no rechazar, las influencias externas.

La plaga. Aboriginalmente, el concepto de tribu tiene poco significado. Las instituciones "políticas" de los grupos nativos americanos antes del contacto con los europeos variaron ampliamente. Los agrupamientos indios de Cape Cod parecen haber sido flexibles, con movimientos significativos a través de los territorios. Las comunidades se formaban y se reformaban. En este contexto, no está claro si deben identificarse como líderes "tribales" los ancianos de las aldeas locales o caciques o los caciques supremos. Estos individuos tenían poder supremo en algunas situaciones, autoridad limitada en otras. La plaga fue un desastre pero no diezmó la zona de Cape Cod en la medida en que lo hizo en la región de Plymouth. En todo caso, la respuesta de los sobrevi-

vientes en Mashpee, reagrupándose para formar una unidad cohesiva, fue una respuesta política tradicional, aunque a una emergencia inusual. Las fuentes escritas reflejan sólo la perspectiva de los blancos, como el evangelista Bourne, quien vio con paternalismo a sus "indios orantes" como sobrevivientes pasivos. Las intenciones de los líderes como Paupmunnuck y sus parientes no están registradas.

En consecuencia, es anacrónico decir que la comunidad reunida en lo que luego sería llamado Mashpee no era una tribu. Es bien sabido que las instituciones políticas de muchas "tribus" indias norteamericanas de buena fe surgieron en realidad durante los siglos XIX y XX en respuesta a las expectativas y al poder de los blancos. Categorías analíticas puras tales como "organización política", "parentesco", "religión" y "economía" no reflejan los modos indios de ver las cosas. Queda en pie el simple hecho de que la Plantación de los Indios del Mar del Sur creada por Bourne era una comunidad discreta de indios de Cape Cod viviendo en tierra india tradicional, un ordenamiento que, a través de muchas modificaciones, ha sobrevivido hasta mediados del siglo XX.

Conversión al Cristianismo. La caracterización de la conversión como un proceso de "abandonar los caminos tradicionales" o "elegir un nuevo molde" refleja, por lo general, un evangelismo voluntarioso en vez de las más complejas realidades del cambio cultural, la resistencia y la traducción. La investigación etnohistórica reciente ha tendido a mostrar la respuesta de los norteamericanos nativos ante el Cristianismo como sincrética a través de un largo recorrido, casi nunca como una elección radical entre dos alternativas. Más aún, en situaciones de poder drásticamente desigual, como en el Cape Cod puritano, se debería esperar la habitual respuesta de las personas colonizadas: acuerdo externo y resistencia interna.

Las rupturas causadas por las enfermedades, el comercio y la conquista militar fueron extremas. Todas las sociedades indias han debido ajustarse y han desarrollado diversas estrategias para hacerlo. Algunas conocieron movimientos de revitalización a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, encabezados por figuras mesiánicas; el profeta Delaware o Handsome Lake. Estos movimientos incorporaron rasgos cristianos en una nueva religión "tradicional". Otros grupos renovaron la cultura nativa usando al Cristianismo para sus propios objetivos. La religión del hombre blanco podía agregarse a las deidades y los ritos tradicio-

nales. Creencias que parecían contradictorias a los evangelistas puritanos coexistían en la vida cotidiana. Las religiones norteamericanas nativas son, por lo general, más tolerantes, pragmáticas e inclusivas que el cristianismo, una fe evangélica, fuertemente excluyente.

Esto no significa que grupos como el de los Indios del Mar del Sur no hayan abrazado el Cristianismo de buena fe o no hayan encontrado en él una fuente de fuerza espiritual. Es sólo un reparo contra la lógica de la exclusión radical en la conversión tal como la vieron los extranjeros cuyos relatos dominan el registro escrito. La ganancia de creencias cristianas no implica necesariamente la pérdida de la espiritualidad india. Es fácil dejarse impresionar por transformaciones superficiales en la vestimenta y la conducta pública y olvidar que los lazos de parentesco continuados y la vida en una porción familiar de tierra también portan potentes valores “religiosos”.

Adoptar el Cristianismo en Mashpee no fue simplemente una estrategia de supervivencia en un ambiente hostil e intolerante. La fe de los “indios orantes” conservaba un matiz distintivamente indígena. Comenzando con el sucesor de Richard Bourne, Simon Popmonet, los ministros indios en Mashpee predicaron en lengua massachusett, una práctica que continuará a lo largo del siglo XVIII. Cuando los misioneros blancos fueron impuestos desde afuera, se vieron forzados a usar algo de massachusett o a comprometerse, como Gideon Hawley, quien conducía servicios bilingües simultáneos con un respetado pastor indígena, Solomon Briant. Sin embargo, el registro histórico anterior a 1850 está lleno de conflictos entre misioneros autoritarios y miembros indios de la iglesia. Hawley, quien sirvió de 1757 a 1807, alejó progresivamente a los miembros de su parroquia, especialmente luego de la muerte de Solomon Briant en 1775. Su sucesor, Phineas Fish, perdió virtualmente todo el apoyo local y en 1840, luego de una prolongada disputa, fue físicamente expulsado de la Casa Tradicional de Encuentros Indios por cristianos indios enfurecidos.

El resurgimiento bautista ya se había impuesto prácticamente sobre la mayor parte de la congregación, un cambio vinculado a una afirmación política del poder indio. Como en muchos movimientos nativistas de revitalización, un indio de afuera tomó un papel destacado, en este caso William Apes, un joven predicador bautista de la tribu pequot. Blind Joe Amos consiguió más seguidores para sus encuentros bautistas totalmente indígenas que el ministro congregacionista Fish.

La situación era inestable. Apes, un incendiario que vislumbraba una acción conjunta de las gentes "de color" contra los opresores blancos, estimuló en 1833 una "Declaración de Independencia" Mashpee en nombre de una Tribu Mashpee Soberana. (Esta es una de las pocas veces que antes del siglo XX aparece la palabra *tribu* en el registro histórico.) El efecto de la declaración y de las maniobras políticas que promovió fue quitar el control de la religión del pueblo de las manos del foráneo Fish, reclamando una Casa de Encuentro y fondos de la Universidad de Harvard para subsidiar el cristianismo indio para la fe mayoritaria, que era ahora la bautista. Mashpee recuperó el estatus de distrito, libre de gobernantes extranjeros.

A lo largo de los siglos, los indios en Mashpee lucharon para conservar el control primero de sus instituciones presbiterianas y luego de las bautistas. La religión era una cuestión tanto política como espiritual. Ya bien entrados los años cincuenta de este siglo, la convención bautista de Nueva Inglaterra frecuentemente se refería a Mashpee como "nuestra Iglesia india". La naturaleza exacta de la creencia y la práctica cristiana de Mashpee a través de los siglos es oscura. El registro histórico no nos informa, por ejemplo, qué pasó exactamente en los servicios bautistas del insurgente Blind Joe Amos en la década de 1830; pero aun los registros escritos parciales ponen en claro que el Cristianismo en Mashpee, simbolizado por la Casa Tradicional de Encuentros Indios, era un espacio de poder local y de resistencia a los extranjeros. A intervalos recurrentes fue un foco de poder abiertamente indio o "tribal".

El estatus de "Plantación". Probablemente, los líderes de los Indios del Mar del Sur se dieron cuenta con Bourne que bajo la ley blanca se necesitaba el título de la tierra para que una colonización agresiva no la despojara; pero las formas de propiedad inglesas del siglo XVII no restringían indebidamente su capacidad para funcionar como una comunidad india. La propiedad colectiva de la tierra, con derechos de uso individuales, podía mantenerse. El estatus legal que para algunos parecía un impedimento para el progreso protegía, en realidad, los modos de vida tradicionales de los propietarios indios.

Aunque a los indios orientales no se les acordaron tierras en reservaciones, el estatus de plantación en Mashpee creó una reservación de facto. A diferencia de todos sus vecinos, Mashpee no se convirtió rápidamente en un pueblo sino que se le impuso ese

estatus en 1869. La plantación fue ampliamente considerada como tierra india poseída colectivamente de manera distintiva. Las razones para conservar a Mashpee "en retroceso", pupilo del estado, fueron, a menudo, racistas y paternalistas; pero desde el punto de vista de un pequeño grupo que luchaba por mantener su identidad colectiva, ese ordenamiento de la propiedad fue un modo efectivo de tener estatus legal mientras se mantenía también la diferencia. Aunque por momentos hubo desacuerdos internos, la mayoría de los propietarios de Mashpee favorecieron firmemente la conservación del sistema territorial de plantación. Eso sólo se modificó por mandato legislativo en 1969, contra sus expresos deseos. Hasta entonces, se usó efectivamente un estatus "arcaico" para preservar las tierras indias de manera colectiva a lo largo de tiempos rápidamente cambiantes. La demanda por reclamo de tierras procuraba retrotraer a una situación ilegalmente modificada por la Legislatura de Massachusetts.

Poniéndose del lado de los colonos. El hecho de que algunos indios del Mar del Sur pelearan contra Metacomet en la guerra del rey Philip no prueba que estuviesen abandonando su soberanía india o su independencia. Más fueron los que no pelearon y las motivaciones de los que lo hicieron es materia de especulación. No hay nada nuevo en los indios que hacen la guerra a otros indios. Más aún, pudieron haber tenido pocas alternativas. Las autoridades puritanas estaban en guerra e incluso los indios "leales" fueron castigados durante y después de la guerra mediante pérdida de tierras y la esclavitud.

Del mismo modo, en el caso de la guerra contra Inglaterra, debemos evitar imputar motivos. Los indios de Mashpee que sirvieron en el Ejército Revolucionario no pudieron haberlo hecho ante todo como patriotas "norteamericanos". Entre otras cosas, se estaban rebelando contra la autoridad de su misionero Hawley, un ardiente tory* . Además, a medida que evolucionaba el estatus de los indios en los Estados Unidos, se reconoció legalmente que los privilegios de la ciudadanía (incluyendo la decisión de unirse en guerra contra un enemigo común) no contradicen otras disposiciones que establecen identidad y estatus grupales especiales. Se puede ser un ciudadano pleno y un indio pleno.

Esperar que los indios de Cape Cod se mantuvieran al margen de las corrientes históricas y los conflictos de la sociedad dominante sería pedirles que se suicidaran. La supervivencia en circunstancias de cambio significa participación, dondequiera que

esta sea posible en sus propios términos. Permanecer divididos o sin comprometerse sería propiciar las peligrosas fantasías de los protectores, como Hawley, quien trabajó para conservar al mashpee puro... y bajo su tutela. Una y otra vez, los habitantes de Mashpee resistieron contra esta "autenticidad" restrictiva. El registro confirma que deseaban integridad pero no aislamiento.

Matrimonios mixtos. Hubo en Mashpee una mezcla racial significativa, pero es difícil determinar su real alcance, a causa del carácter cambiante de las categorías de los distintos censos y las dudas acerca de cómo se medía, en realidad, la raza. Mashpee fue un refugio para inadaptados, refugiados y grupos marginales. En ciertos momentos, se formó una alianza natural contra la sociedad blanca dominante entre los "sobrevivientes" indios y los negros del poblado recientemente liberados. La cuestión crucial es si el núcleo de la comunidad india absorbió a los extranjeros o fue absorbida por el crisol de razas norteamericano.

La evidencia histórica confirma la primera conclusión. Dado que los blancos y la gente de color que se estableció en Mashpee durante el siglo XVIII y la mayor parte del XIX no podían convertirse en propietarios, eso limitó su afluencia; los no indígenas permanecieron como una minoría significativa pero pequeña. Los niños con un progenitor indio podían ser miembros plenos de la comunidad. Los matrimonios mixtos fueron frecuentes y, en consecuencia, la pureza de la sangre indígena se diluyó bastante; pero la estructura legal y social favoreció concretamente a la identificación india. Con la reglamentación de la propiedad y el mantenimiento de vínculos de parentesco estrechos entre los propietarios, se mantuvo un núcleo. En todo caso, la sangre es un indicador discutible de identidad y establecer porcentajes para determinar el estatus "tribal" es siempre un ejercicio problemático. Hay tribus federalmente reconocidas tan mezcladas como la de Mashpee, y los grupos indígenas organizados varían ampliamente en la proporción de genealogía reconstruible que efectivamente requieren para establecer su pertenencia.

Los estudios etnohistóricos muestran que en Nueva Inglaterra la mezcla de diferentes comunidades fue algo común mucho antes de la llegada de los Peregrinos. La adopción era frecuente y se acostumbraba capturar e incorporar a los adversarios en la guerra. En este aspecto, los indios eran ciegos al color. En los tiempos de la colonia, gran número de cautivos blancos permaneció con sus captores, adoptando las costumbres indias y algunos,

incluso, convirtiéndose en jefes. La posterior apertura en Mashpee ante los forasteros —así como ante los recién llegados que se casaron y adecuaron a las costumbres indias— fue continuación de una tradición aborigen y no pérdida de la identidad distintiva.

En 1859, después de más de un siglo de matrimonios mixtos y de crecimiento poblacional esporádico (la disolución de la cepa india lamentada por el misionero Hawley), un detallado informe del comisionado de Asuntos Indígenas, John Earle, ofrecía un censo de la "Tribu Mashpee" que incluía 371 "nativos" y 32 "extranjeros". Los últimos eran personas que vivían en el territorio sin derechos de propiedad y sin descendencia lineal de los indios. Se los describía como "africanos" y "de color". Sólo se registraba un "blanco". Los nombres de los "nativos" registrados en el censo de 1859 sirvieron en el juicio como evidencia de continuos vínculos de parentesco "tribal".

Mashpee se convierte en pueblo. Hay una fuerte evidencia documental de que la mayor parte de los propietarios entre 1834 y 1869 querían conservar las restricciones territoriales especiales de Mashpee. El comisionado Earle asevera esto en su informe. Los "progresistas" como Attaquin tenían más voz y sus testimonios reciben, en consecuencia, más peso en el registro que los de la mayoría menos articulada que, en 1869, vota decisivamente contra el estatus de municipio. Los oradores (obsérvese cuán pocas voces femeninas son "escuchadas" por la historia, aunque el rol de las mujeres en el encuentro de comunidades fue indudablemente decisivo) como Blind Joe Amos y su hermano Daniel instaban a posponer la transición. Argumentaban que la mayor parte de la gente en Mashpee estaba demasiado "inmadura", no "preparada" para disponer de sus tierras individualmente. Dénnos sólo una generación más, pidió Daniel Amos en la década de 1830. Su hermano pidió lo mismo hacia finales de la década de 1860. ¿Qué significan estos argumentos?

Para aquéllos que ven al "desarrollo" de Mashpee y su asimilación como inevitables, tales afirmaciones no requieren explicación: simplemente muestran que aún los tradicionalistas de Mashpee estaban eventualmente listos para renunciar a su estatus especial. Pero esto es presuponer el efecto histórico. Los propietarios indios de Mashpee valoraban la integridad de la comunidad y poseían un eficaz liderazgo público e informal. Mostraron mucha fuerza e iniciativa al tratar con sus diversos "pro-

tectores". El registro histórico temprano revela una afluencia regular de peticiones —1748, 1753, 1760— en nombre de los "pobres indios de Mashpee llamados los indios del Mar del Sur" protestando por los abusos cometidos por los agentes contratados para vigilarlos. Más tarde, afirmaron exitosamente su autonomía respecto de los misioneros Hawley y Fish. Difícilmente fueran "inmaduros". Sin embargo, a lo largo del siglo XIX los propietarios de Mashpee se demoraron en decidirse, dudaron frente a un progreso "inevitable". Su capacidad para proteger a su comunidad de las coerciones y seducciones de la sociedad blanca era evidentemente valiosa para ellos.

El modificado estatus de plantación que se aseguraron en 1834 les permitió conservar el control colectivo sobre la tierra y la inmigración, al tiempo que no aislaba a la comunidad de la interacción con la sociedad circundante. Incluso el "loteo" de tierras sancionado en esa época reproducía un ordenamiento territorial aborigen. Se otorgaron tierras a la manera tradicional a familias para su uso exclusivo, mientras se mantuvo la propiedad comunal en última instancia. (En 1834, por añadidura, se separaron 1.200 ha como tierra comunal.) Los continuos vínculos con tierras vendidas fuera de la comunidad garantizaron un flexible tribalismo en el siglo XIX. En este contexto, los argumentos públicos sobre la "inmadurez" de Mashpee deben verse como formas de dirigirse a una audiencia foránea, la Corte General de Massachusetts, que aún concebía la plantación como protegida del Estado y que ya había decidido y podría nuevamente decidir de manera arbitraria su destino. No hubiese sido político dirigirse a este cuerpo de evidencia diciendo que Mashpee rechazaba el estatus pleno de municipio, en nombre de una visión diferente de la comunidad y ciudadanía indias. Un argumento para lograr una demora expresado en la retórica paternalista parecía tener más posibilidades de éxito.

Esta interpretación de los debates de 1869 es, al menos, tan plausible como la lectura literal de los discursos públicos registrados. Mashpee, como todas las comunidades indias a través de su historia más reciente, estaba dividida entre modernistas y tradicionalistas. Los tradicionalistas prevalecieron en el voto, pero los modernistas influyeron en el ánimo de las autoridades. Al cambiar la herencia de la tierra en Mashpee, la Legislatura violó tanto la democracia simple como el Acta Federal de No Intercambio de 1790. Pero incluso el cambio forzado —aunque en definitiva propicio al traspaso de muchas tierras a manos no indias— no

resultó fatal. Los indios de Mashpee usaron su nuevo estatus impuesto como lo habían hecho con el anterior. Por casi un siglo el gobierno local fue firmemente conservado en las manos de un grupo estrechamente relacionado de funcionarios del pueblo. Mashpee permaneció como el "Pueblo Indio de Cape Cod".

Asimilación. Los indios de Mashpee no se "asimilaron". Las connotaciones lineales excluyentes del término no pueden dar cuenta del resurgimiento y de los cambios en el clima cultural y político que se dieron entre 1869 y 1960. Hubo en Estados Unidos tiempos mejores y peores para ser públicamente indio. Los de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX están entre los peores. La política gubernamental favoreció con fuerza la disolución de las tribus y la dispersión de las tierras colectivas. No fue hasta fines de la década de 1920 que se reconoció el fracaso del esquema de divisiones territoriales y que el BIA instituyó una "Nueva Política Indigenista" que favorecía la reorganización tribal. No es sorprendente que en el registro histórico haya poca evidencia de vida "tribal" en Mashpee entre 1869 y 1920. Muchos grupos en toda la Nación —que más tarde surgirían como tribus—, mantuvieron un bajo perfil durante estos años. Mashpee parecía ser, simplemente, un pueblo dormido, gobernado por indios y famoso por su buena caza y pesca. No hubo necesidad política ni un contexto global favorable que les permitiera poner en evidencia su indianidad en formas espectaculares. Todos sabían quiénes eran ellos. Unos pocos asistieron a la escuela india de Carlisle, en Pensilvania, durante este período. Alrededor de las mesas de las cocinas se contaban mitos y relatos tradicionales; las pilas de bastones de plegaria en las "tabernas indias" de Mashpee y los "cúmulos sacrificiales" crecían en enormes montículos; la vida ligada a la tierra proseguía.

En los Estados Unidos, la historia de las tribus indias ha sido puntuada por movimientos de resurgimiento. En la década de 1920 se asistió a la organización de la Nación Wampanoag, con varias instituciones tribales explícitas, incluyendo un cacique supremo y un renovado interés en las manifestaciones indias más públicas: danzas, insignias, powwows, etc. Como en todos los movimientos de revitalización, las influencias "exógenas" de otros grupos indígenas jugaron un papel esencial. Eben Queppish, quien alguna vez se unió al Show del Salvaje Oeste de Búfalo Bill, enseñó cestería tradicional y a pedido donó su tocado sioux de guerra. Algunos individuos de Mashpee participaron en gru-

pos nacionalmente reconocidos, como el de los Danzarines Indios del Pájaro de Trueno. Los efectos de estos resurgimientos fueron fundamentalmente culturales. Había poca necesidad de reorganización política en Mashpee, pues el pueblo aún estaba gobernado por una indisputada mayoría india. La reorganización política de una estructura "tribal" más explícita ocurriría durante un período de resurgimiento posterior, con un fermento incentivado por la pérdida del control del pueblo después de 1968.

Como otros grupos tribales, los mashpee han sido oportunistas, tomando ventaja de contextos históricos propicios y de las influencias externas actuantes. Han sobrevivido como indios porque *no* se conformaron a los estereotipos blancos. Han vivido desde los tiempos aborígenes en un medio tradicional. Han mantenido su propia fe híbrida. A lo largo de los siglos, han controlado la proporción de matrimonios mixtos y han luchado por la autonomía política de su comunidad. A veces, las estructuras políticas tribales se han hecho explícitamente visibles para el mundo exterior, como en 1833 y en las décadas de 1920 y 1970, pero la mayor parte de estas estructuras han sido informales. A menudo, la "tribu" en Mashpee fue simplemente gente decidiendo cosas por consenso, en las cocinas o en encuentros más amplios ad hoc, de los que no se conservan registros. El jefe en Mashpee, cuando lo hubo, compartió la autoridad con una variedad de líderes respetados, mujeres y hombres. La política no fue jerárquica y no necesitó gran cosa de formas institucionalizadas. La "tribu" en Mashpee fue, simplemente, parentesco indígena, lugar e historia compartidos y una larga lucha en favor de la integridad sin aislamiento. A veces, la parroquia bautista sirvió como un brazo de la tribu; lo mismo ocurrió con el gobierno del poblado. Cuando el Concejo Tribal Wampanoag de Mashpee Inc. presentó demanda en 1976, lo hizo como nuevo brazo legal de la tribu.

Rusell Peters

Vestido con un traje azul de oficina de tres piezas, Russell Peters es indistinguible de la media docena de abogados que hay en la corte. Es pulcro y su habla está salpicada de jerga tecnocrática: dice "utilizar" en vez de "usar", él "proporciona ingresos". Hermano del médico brujo tribal, John Peters, el testigo es presidente del Concejo Tribal Wampanoag de Mashpee, Inc.

Después de graduarse en la preparatoria, Peters hizo el servi-

cio militar en Corea y Europa. Luego obtuvo trabajos en Boston y Filadelfia, viviendo fuera de Mashpee por un total de dieciocho años. En 1974 dejó su trabajo en los laboratorios Honeywell y volvió a Mashpee para trabajar por la Coalición de Americanos Nativos Orientales (CENA), una organización privada fuertemente dependiente de fondos federales. En el CENA ganaba U$S 14.000 al año, U$S 9000 menos que en su empleo anterior. En 1974 participó en la fundación del Concejo Tribal, convirtiéndose en su primer presidente.

Actualmente, Peters es director del proyecto de una serie de televisión sobre los norteamericanos nativos del este. No recibe salario como presidente del Concejo Tribal.

Testifica que el concejo es el "brazo empresarial de la tribu". Hace lo que la tribu no debe hacer: "Ninguna tribu que se respete se convertiría en una empresa incorporada".

Dice que antes de presentar la demanda en nombre de los indios de Mashpee, el Concejo estaba ante todo comprometido en conseguir subsidios del gobierno federal, con frecuencia a través del CENA, tal como el subsidio de 1976 para la agricultura acuática. Se han emprendido, también, varios programas de empleo. Peters menciona un proyecto indio del CENA, Título 3, en el cual el dinero que consiguió puso de manifiesto una diferencia entre los grupos wampanoag de Mashpee y los de Gay Head.

El Concejo Tribal, Inc., ha aportado fondos para limpiar 22 ha adquiridas para uso tribal. Ha ayudado a organizar powwows y una extensión de campo con secadero de almejas dedicada a esta primera adquisición de tierra tribal. Peters testifica que dos conferencias para la unidad han sido llevadas a cabo allí en el último año y medio. El concejo participa en estos eventos, pero los líderes son el jefe y el médico brujo.

Actualmente, el concejo está operando con un subsidio federal de 30.000 dólares. Sus oficinas principales están en la rectoría. Peters dice que está sirviendo por un período como uno de los tres miembros de la comisión parroquial. El concejo paga 50 a 60 dólares mensuales por la renta de sus oficinas centrales.

Peters admite que ha habido conflictos con el jefe Earl Mills, problemas de definición de roles; pero que están siendo solucionados. Naturalmente, dice, nosotros consultamos con nuestro jefe para preparar la demanda de tierras.

Desde 1968, Peters ha gozado de licencia como vendedor efectivo de propiedades, pero sólo ha vendido un par de casas. Su esposa, también vendedora, ha vendido seis y unas pocas parcelas

de tierra. La Empresa Peters, que incluye a Russell y a tres siblings, urbanizó una subdivisión de 6 ha. De las cinco casas allí construidas, dos están ahora ocupadas por Peters y su hermano John, las otras tres por no indígenas. La Empresa Peters ya no funciona más.

El testigo agrega que, con su hijo, está comprometido en las primeras fases experimentales del desarrollo de un nuevo producto llamado "Escudo reflector".

Russell Peters testifica que varias veces ha recorrido oficinas públicas —la comisión de planificación, el comité de asesores— pero sin éxito.

Se le pregunta sobre su proporción de sangre india. No puede decirlo. Cree que su padre, Stephen Amos Peters, llegó a Mashpee un tiempo antes de que él naciera. Anteriormente, su padre había vivido en Boston y en New Bedford y se dedicaba a la venta de propiedades. Algunos de los antepasados de su padre pudieron haber vivido en Martha's Vineyard. No puede trazar con exactitud la genealogía que, asegura, se remonta hasta 1859 en Mashpee. Su madre, nacida en Georgia y criada en Boston, no es miembro de la tribu. Sabe muy poco acerca de Blind Joe Amos, un posible pariente de su padre.

P: ¿Ha estado él sustancialmente involucrado con el grupo de demandantes antes de la formación del Concejo Tribal? R: No, ha estado ausente por casi 20 años. ¿Ha participado en powwows? Sí, asistiendo. ¿Como otros centenares? No. Un indio mashpee participa de manera diferente. ¿Es una persona religiosa? No. ¿Un tradicionalista? Bueno, valores tradicionales, sí, pero no los manifiesto demasiado.

Se le pregunta al testigo sobre un testimonio bajo juramente tomado antes del juicio oral en el cual había bromeado sobre tener que usar un "traje hippie de 200 dólares".

Peters dice que no se siente cómodo usando insignias indias.

Historia III

El siguiente extracto del interrogatorio de Ramona Peters a cargo de James St. Clair está citado textualmente del registro del juicio.

P: Está bien. Ahora bien, nos ha contado que mientras ha estado aquí, en los dos últimos años, según lo entendí, usted ha or-

ganizado una sociedad coral que comprende aproximadamente alrededor de dieciocho personas, ¿eso es correcto?

R: Yo no dije que lo organicé.

P: Bien, ¿lo hizo?

R: Junto con otro cantante.

P: ¿Quién es el otro cantante?

R: Bueno, otros dos cantantes.

P: ¿Quiénes son los otros cantantes?

R: Tony Pollard y Earl Mills Jr.

P: ¿Tony Pollard es el mismo que viene de New Bedford?

R: Sí.

P: ¿El no es un mashpee, es miembro del grupo mashpee, no es cierto?

R: Lo es ahora.

P: ¿Lo es ahora?

R: Del grupo de Mashpee, él vive allí.

P: Lo siento, no puedo oírla.

R: El vive ahora allí, sí.

P: El vive allí ahora. ¿El vive en Mashpee, es eso correcto?

R: Sí.

P: ¿Entonces usted dice que es miembro del grupo mashpee, porque vive en Mashpee?

R: Porque usted dijo grupo de Mashpee.

P: Está bien. ¿Usted comprende que me estoy refiriendo a los demandantes en este caso cuando digo el grupo de Mashpee?

R: No, lo siento.

El juez: Hasta cierto punto, hay un problema aquí. El St. Clair se niega a decir "tribu", por eso dice "grupo" y nosotros solucionamos esto ayer con el Sr. Pocknett. Lo que él refiere como el grupo es lo que usted considera como una tribu. Ahora, la pregunta es, ¿es el caballero de New Bedford parte de lo que usted denomina tribu?

La testigo: No.

P: (Por el Sr. St. Clair): Ahora, desde que ha estado en Mashpee —déjeme ver— ¿Cuándo regresó de Boston?

R: Yo viajaba regularmente a Boston.

P: Pero usted pasaba el tiempo en Boston, según entendí.

R: Yo trabajaba allí así que podía trabajar en casa como experiencia práctica en la última parte del entrenamiento.

P: ¿Cuándo dice que este grupo de canto que usted, el Sr. Pollard y otra persona organizaron, cuándo se hizo eso, en 1976?

R: Sí, más o menos.

P: Cuando dice que han estado enseñando a los jóvenes, a los menores de treinta años, cómo hacer cosas como tótems, insignias, ropa tradicional y juegos, ¿por cuánto tiempo ha estado usted haciendo esto?

R: Oh, probablemente desde que tenía 15 años, allá en Mashpee.

P: No, pero yo entiendo que usted está ahora abocada a una especie de clases informales.

R: Sí, estoy haciendo eso ahora.

P: ¿Eso es cierto?

R: Sí.

P: ¿Usted dice que cerca de la mitad de los miembros del grupo que usted llamaría tribu ha participado?

R: ¿Haciendo cosas conmigo?

P: Sí.

R: No, yo no creo que haya dicho la mitad.

P: ¿Cuánta gente asiste a estas clases informales?

R: Si incluyo el hacer una canoa, eso puede abarcar a la tribu entera. Todos participaban en ello.

P: Bien, ¿Usted testificó que estaba abocada a enseñar a la gente cómo hacer tambores, tótems, insignias, ropa tradicional y juegos?

R: No creo que haya dicho que les enseño. Dije que lo hacemos juntos.

P: Ya veo. ¿Ud. también dirige una clase de lengua?

R: Tony la dirige, yo asisto.

P: ¿Usted está aprendiendo, está tratando de aprender lengua, no es cierto?

R: Sí.

P: ¿Esto dentro del último año, no es así?

R: Es verdad.

P: ¿Y entonces usted ha estado dirigiendo clases informales de historia?

R: Sí.

P: ¿En este último año?

R: Sí, en este último año y en otros años también.

P: Bien, ¿Usted nos dijo o no que ha estado dirigiendo clases de historia y que cerca de la mitad de la gente asistía?

R: Son clases informales y no todas se hacen en un mismo lugar. No hay nada formal al respecto, no son estudiantes, yo no los llamo estudiantes, son mi pueblo. Nos hablamos unos a otros, por eso se da el aprendizaje educativo.

P: ¿Está usted o no en el rol de una maestra?

R: No. A veces. ¿Qué quiere decir con el "rol de una maestra"?

P: ¿No ha realizado usted muchos estudios de historia?

R: Hice un montón de estudios y me enseñaron.

P: ¿Cuando estuvo en Boston no estudió historia?

R: Estudié museología, museo...

P: ¿No nos dijo que había estudiado historia?

R: Le dije que había hecho investigaciones cuando estuve aquí.

P: Está bien. ¿Usted estudió historia cuando estuvo en la preparatoria también, no?

R: A veces.

P: ¿Y usted estudió mucho recientemente sobre la gente de Mashpee, no es cierto?

R: No recientemente.

P: Bien, en todo caso, ¿usted estuvo de hecho contando a los demás sobre lo que había aprendido, es correcto?

R: Es correcto.

P: ¿Eso es porque ellos no sabían sobre el tema, es correcto?

R: No en todos los casos.

P: Bueno, si eso ya lo sabían, no habría razón para que usted se lo contara ¿no es así?

R: Nos gusta hablar sobre nosotros mismos.

P: No, por favor. Si usted les habló sobre ello sería porque no sabían nada al respecto, ¿no es cierto?

R: No siempre.

P: Bueno, la mayor parte del tiempo, ¿no es así? ¿Puede contestar esa pregunta?

R: Para la gente joven sí.

P: Seguro. ¿Y si no hubiese sido por usted no sabrían nada al respecto, no es cierto?

R: No.

P: Ya veo. ¿Usted les estuvo contando algo que ya sabían? ¿Es este su testimonio señorita Peters?

R: No.

P: ¿Y cuando usted organizó la sociedad coral, no había nada antes de eso allá o si lo había, de qué tipo?

R: No el mismo grupo, no las mismas canciones.

P: ¿Y usted tuvo que enseñar a la gente cómo hacer tambores, y tótems e insignias porque no sabían cómo hacerlo, es correcto?

R: No.

P: ¿Es su testimonio que ellos le enseñaron a usted?

R: Algunos de ellos lo hicieron.

P: Ya veo. Usted se había marchado a tomar cursos en el Oeste en un programa llamado el programa del "tipi", ¿cierto?

R: Sí, señor.

P: ¿Y después usted se fue al estado de Nueva York y pasó cuántos meses?

R: Nueve o diez.

P: Viajando por los alrededores con grupos de allí, ¿por cuánto tiempo?

R: Bueno, diez meses, nueve meses.

P: ¿Sería injusto, señorita Peters, que yo sugiriera que usted es una activista del movimiento indigenista?

R: ¿Qué tipo de movimiento?

P: ¿No está enterada sobre un movimiento indio?

R: Hay una organización que tiene por nombre Movimiento Indio.

P: ¿Es desleal que le pregunte si usted es o no activista en ese grupo?

R: ¿Desleal?

P: Sí.

Sr. Tureen: El abogado no ha dejado en claro sobre qué grupo está hablando.

El juez: ¿Está usted objetando la pregunta?

Sr. Tureen: Lo estoy, Su Señoría.

El juez: Se acepta la objeción a la pregunta realizada en esa forma.

P: ¿Usted ha sido muy activa en los asuntos indios?

R: Sí, lo he sido.

P: ¿Principalmente en el Lejano Oeste?

R: Bueno, yo estuve allí, pero...

P: ¿Y en el estado de Nueva York?

R: ¿Asuntos indios de qué naturaleza, de algún tipo en particular?

P: ¿No nos dijo que había viajado con una cantidad de grupos iroqueses?

R: Viajé en una caravana espiritual.

P: ¿Y usted ha estado personalmente en Mashpee entonces cerca de un año, es correcto?

R: Sí.

P: Bien, cuando fue a la escuela en el oeste, en Oklahoma, supongo que le habrá dicho a la gente de allá, a los estudiantes, de dónde venía?

R: Sí.

P: ¿Y dijo a qué grupo estaba afiliada?

R: Sí.

P: ¿Y el conocimiento de ellos sobre el grupo al cual dijo estar afiliada se basaba en lo que usted les contó, no es así?

R: Y en el de los alumnos.

P: Bien, veamos, ¿y su madre fue allí?

R: Sí, y Eleanor Sturgis fue allí.

P: ¿Cuánta gente de Mashpce que usted conoce fue al Junior College Bacone?

R: Creo que cinco o seis.

P: ¿Usted, su madre y quién más?

R: Eleanor Sturgis.

P: ¿Ella es pariente de ustedes?

R: No.

P: ¿Y quiénes son los demás, si usted lo sabe?

R: Robert Alan Maxim, Gail Marcellino Andras, Errol Hicks y yo.

P: Y ahora, antes de que usted dejara la escuela... a propósito, es esa una institución privada, lo sabe usted?

R: ¿Privada?

P: ¿Es de propiedad del estado o del gobierno federal —que también dirigen— o es privada, lo sabe usted?

R: Privada.

P: ¿Lo sabe o está adivinándolo?

R: No estoy segura de cómo se llaman a sí mismos, Hijas de la Revolución Americana y algunas otras organizaciones cristianas involucradas.

P: Veamos ¿Las Hijas de la Revolución Americana no es una organización que usted asociaría con los indios?

R: En nuestra historia, sí.

P: ¿Perdón?

R: Dije que en nuestra historia sí, la historia wampanoag, la historia wampanoag de Mashpee.

P: ¿Las Hijas de la Revolución Americana, por lo que usted sabe, tiene un origen indio?

R: No es nuestra historia, pero estuvimos involucrados en esa revolución y 149 personas de Mashpee murieron peleando por la independencia de ustedes.

P: ¿Peleando por qué?

R: Por la independencia.

P: ¿Pero a su juicio las Hijas de la Revolución Americana tienen un origen indígena o, de alguna manera, están relacionadas con personas de descendencia india?

R: Me admitieron como miembro.
P: ¿Perdón?
R: Dije que las mujeres que encontré y que estaban comprometidas con las Hijas de la Revolución Americana se sentían emparentadas conmigo por los wampanoags de Mashpee que murieron en la guerra.
P: Está bien. Ahora, cuando usted asistió a las escuelas de Cape Cod...

Los expertos

El testimonio experto de antropólogos e historiadores profesionales jugó un papel destacado en el juicio de Mashpee. La defensa basó buena parte de su caso en el testimonio histórico de un único investigador, mientras que los demandantes dependieron más de los antropólogos. En realidad, el juicio puede ser visto como una batalla entre la Historia y la Antropología.

Los principales testigos expertos fueron, por los demandantes, James Axtell, un reconocido etnohistoriador, y Jack Campisi, un antropólogo que ha escrito sobre los oneida del estado de Nueva York. Fueron secundados por William Sturtevant de la Smithsonian Institution y el investigador activista sioux, Vine Deloria. Ann Borden Harding, una genealogista profesional, rastreó por lo menos un ancestro a partir del censo de la "Tribu Mashpee" de 1859 para casi todos los que actualmente se definían como miembros de la tribu. La defensa se apoyó en un sociólogo, Jean Guillemin, quien escribió una etnografía de los indios micmac de Boston (Guillemin 1975) y en Francis Hutchins, historiador. Entrenado en Ciencias Políticas y autor de trabajos respetados sobre la India, Hutchins ha cambiado recientemente sus investigaciones hacia la historia de los norteamericanos nativos.

Todos los expertos proporcionaron testimonio detallado cuyos pormenores no puedo brindar aquí. En el estrado, como podía esperarse, muchas sutilezas y matices se perdieron: los abogados presionaron a los investigadores para que dieran opiniones inequívocas y claras. Como en todos los juicios largos, la secuencia del testimonio fue importante. El testimonio de Axtell presentado tempranamente en los procedimientos sólo fue vagamente recordado en el momento en que Hutchins armó el caso para la defensa.

Ya he resumido una buena parte del testimonio de Axtell en la

sección Historia II y el de Hutchins en la Historia I. Ambos expertos basaron sus testimonios esencialmente en el mismo cuerpo de documentos históricos desenterrados por equipos de investigación de ambas partes. La defensa, aconsejada por Hutchins, dedicó más recursos a la investigación histórica, construyendo ampliamente su caso positivo en torno a la presentación de un registro documentado "completo" de la historia de Mashpee.

Los demandantes pusieron mayor énfasis en el testimonio oral de los indios vivos de Mashpee y en los relatos antropológicos de la vida nativa en Mashpee y otras culturas comparables. Campisi hizo un limitado "trabajo de campo" etnográfico en Cape Cod, pero a causa de condicionamientos profesionales y presupuestarios se limitó a breves períodos de observación participante y entrevistas. (Su trabajo de campo fue repetidamente parodiado por St.Clair como "veinticuatro días y noches en Mashpee". Tuvo lugar una conversación circunstancial por su citación judicial como consecuencia de sus notas de campo.) Campisi no hizo reclamos por la idoneidad profesional de su investigación; pero como resultado de lo que había visto, oído y leído, como antropólogo profesional se sentía capaz de aseverar que existían en Mashpee un modo indio de vida y una real aunque mínima organización tribal.

*

A pesar de las estruendosas objeciones de la defensa, se formuló la pregunta decisiva:

Campisi: Yo creo que son una tribu.

Juez: Su creencia es una cosa. ¿Es su opinión profesional como antropólogo que son una tribu?

Campisi: Sí.

¿Qué quiere decir un antropólogo profesional con *tribu*? Campisi enumera cinco criterios: (1) un grupo de indios, miembros por adscripción , esto es, por nacimiento; (2) una red de parentesco; (3) una clara conciencia de la clase "nosotros" versus "ellos"; (4) un territorio o tierra natal; y (5) un liderazgo político.

Campisi testifica que preguntó a los indios en Mashpee sobre sus parientes y encontró evidencia de "una muy estrecha red interrelacionada de familiares". Encontró "un montón de gente que no vivía en Mashpee pero que se mantenía en contacto". Parientes de Falmouth, Marston Mills, Yarmouth, Hyannis, incluso de California, regresan regularmente a Mashpee para el powwow u otros eventos comunitarios.

Campisi testifica que la iglesia bautista de Mashpee es una fuerza —ni a favor ni en contra— de la cohesión y de un sentido de identidad india. En la actualidad la comunidad indígena contiene cristianos y "tradicionalistas". Aunque los últimos constituyen probablemente la mayoría numérica, el cuadro se complica por las relaciones sincréticas entre los dos sistemas de creencias. Cuando se le pidió que definiera el término *sincrético,* responde con una historia sobre un anciano oneida, un devoto bautista, que batía una calabaza en una curación de agua y explicaba: "¿Acaso Jesús no curaba? ¿No nos dio él el poder para curar?"

Explica que acontecimientos tales como los powwows o los "retornos a casa" estivales son formas de identificar a los mashpees como un grupo distintivo. Aunque el powwow convoca a extranjeros y turistas, también opera en otros niveles más exclusivos. Los encuentros de este tipo tienen una función social, congregando a la comunidad dispersa, y también una función espiritual, educativa (sus procesiones y ceremonias involucran temas morales y la historia india; enseñan reverencia a la tierra). Partes de las conferencias de unidad son sagradas y están cerradas a los extraños. Durante sus visitas a Mashpee, Campisi encontró evidencia de una ceremonia de nominación y de ceremonias de plantación y cosecha (informales, a nivel familiar). Testifica que la fiesta anual del arenque (a la que nunca ha observado personalmente) tiene un significado tradicional. Es un acontecimiento ecológico, social, económico, sujeto al calendario. Al ser repreguntado por el otro abogado surge que hay más de cincuenta de estas fiestas del arenque en Massachusetts, con la pesca regulada de manera similar a lo que ocurre en Mashpee.

Campisi explica la división del trabajo entre los tradicionalistas (el jefe y el médico brujo) y los modernistas (el Concejo Tribal, Inc.). Cuenta sobre otras tribus reconocidas que no hablan una lengua indígena. Distingue "aculturación" de "asimilación". En el último proceso se pierde un sentido de identidad dividida; pero hay diferentes niveles de asimilación. La asimilación conductual puede incluir a los indios norteamericanos que adoptan la vestimenta occidental: en este dominio, los mashpee han adoptado muchos rasgos. "Está también el nivel de asimilación cultural. Esto es cuando usted altera sus sistemas de valores, sus actitudes, cuando adopta completamente el sistema de creencias de una sociedad externa. Hasta cierto punto, no creo que esto haya ocurrido."

Juez: "No entiendo la frase, 'Hasta cierto punto, no ha ocurrido', ¿significa que hasta cierto punto sí ha ocurrido?"

Campisi: "Bueno, creo que en cierto tipo de valores ha ocurrido. El valor de la economía de mercado: los mashpee están involucrados en una economía de mercado. Van a trabajar, compran y venden, y se apropian y desapropian, y este no es un valor cultural que usualmente vinculemos con las tribus indias aborígenes. Por lo tanto es un valor que ha cambiado."

Juez: "¿Y qué ocurre con la afiliación bautista?"

Campisi: "En cierta manera, la religión ha cambiado, se han afiliado religiosamente. Pero entonces surge también el problema de que ellos han matizado en ciertos aspectos el sistema bautista con sistemas de valores del pasado."

Juez: "¿A qué se está refiriendo cuando dice eso?"

Campisi: "Cuando uno encuentra individuos que son bautistas devotos que también dan perspectivas y sistemas que son identificables como de indios mashpee o genéricamente como indios."

Juez: "No tengo eso claro todavía. ¿Cuáles son esos sistemas de valores que usted identifica como característicamente indios, los cuales dice perduran entre aquellos mashpee que son bautistas?"

Campisi: "Bueno, la actitud con respecto a la reverencia por la tierra, que es un concepto amplio con el que la gente india trata, que usted usa la tierra y retorna a ella, que usted no debe desperdiciarla, que usted no es puesto sobre la tierra para mantenerse de ella sino que tiene la obligación de mantener la tierra en la cual fue puesto."

Juez: "No quiero parecer gracioso en esto, estoy tratando de determinarlo. ¿Usted ve diferencias entre un bautista mashpee que cree en estas cosas y, digamos, un bautista del Club Sierra que siente de la misma manera? ¿Hay alguna diferencia en la actitud?

Campisi: "Por lo que sé del Club Sierra, probablemente son muy similares."

Juez: "¿No es único?"

Campisi: "Pudo haber habido un préstamo de los indios al Club Sierra."

Juez: "O viceversa."

Campisi: "Bueno, dado que están aquí antes que el Club Sierra."

Como todos los expertos en el juicio, Campisi es presionado

para que distinga claramente una tribu de un grupo étnico. ¿En qué se parece y en qué no a los amish, por ejemplo? Primero, una tribu tiene una herencia remontable hasta ancestros aborígenes. Y segundo, está fuertemente vinculada a la tierra, por el hecho de ser indígenas.

(Aquí, como en otras partes, sale a la superficie el doble vínculo más conspicuo de todo el juicio. Para reclamar la tierra los mashpee deben ser una tribu; para ser una tribu, deben tener tierra.)

Varias preguntas borran exitosamente la distinción entre tribu y grupo étnico. ¿Es diferente el liderazgo voluntario mashpee del de un grupo étnico? No.

¿Es la Antropología una ciencia social, Sr. Campisi? ¿Por qué Morton Fried, una autoridad respetada, escribe que el concepto de tribu es un mito inventado a fines del siglo XVIII? ¿Qué ocurre con las categorías propuestas por Elman Service en su libro *Profiles in Anthropology:* banda, tribu, jefatura, Estado? ¿No son los mashpee más parecidos a una banda? ¿Acaso ciertas fuentes antropológicas no los describen como banda? ¿No es Elman Service un antropólogo respetado? ¿Cuál es su marco teórico? ¿No está usted construyendo sus definiciones sobre la marcha?

¿Y no son las ceremonias indias que usted describe en Mashpee poco más que gestos casuales?

"Lo que creo que estoy tratando de decir, Sr. St. Clair, es que su gesto puede ser mi rito."

Las categorías antropológicas rebotaron extrañamente por la sala de la corte. Por ejemplo, parentesco: repentinamente advierto que los abogados llaman "hermano" a los colegas contrarios. Y totemismo: El juez Skinner se entusiasma con una descripción de la estructura clánica entre los oneida y su ausencia entre los mashpee. Interesado, le pregunta a Campisi cómo se relaciona el clan con el tótem. Se inicia un análisis técnico sobre los símbolos y emblemas totémicos en las sociedades iroquesa y algonquina. De pronto uno de nosotros advierte, justo sobre la cabeza de Skinner en la pared de la Corte Federal, una gran águila.

*

Un sistema de justicia adverso, la necesidad de hacer claro el caso para contrabalancear uno opuesto, desalienta las opiniones del tipo "sí, pero", "depende de cómo se lo mire". Se les requirió a

los expertos en el estrado que respondieran a la pregunta: ¿Hay una tribu en Mashpee? ¿Sí o no? Al ser interrogados por los abogados de la oposición, enfrentados con la evidencia de que sus disciplinas no tienen definiciones rigurosas, comúnmente aceptadas, de categorías clave como las de tribu, cultura y aculturación, los expertos sólo pudieron sonreír o retroceder y mantenerse en sus trece.[3]

Los antropólogos que hablaban como expertos científicos no pudieron explicar a la corte que la suya era una disciplina históricamente limitada y políticamente entrampada. No podían admitir que muchos trabajadores de campo estaban ahora testificando en la corte en nombre de culturas indígenas resurgentes, como parte de un contexto poscolonial que determina la forma en que los investigadores de una sociedad pueden representar o "hablar por" otro grupo. (Hubo un tiempo en que los antropólogos podían referirse casualmente a quienes estudiaban como "mi pueblo". ¡Ahora, los grupos indios pueden hablar de "nuestro antropólogo"!) En el estrado, era difícil explicar que la palabra *tribu* podía significar distintas cosas para un investigador que analice un espectro de sistemas aborígenes, los indios en reservaciones durante el siglo XIX y los grupos legalmente reorganizados de la década de 1930, o que el término no necesariamente significa lo mismo para un autor enmarcado en teorías evolucionistas escribiendo en los '50 y para un experto que evalúa las aspiraciones de las comunidades indias del este en la década de 1970.

El testimonio de William Sturtevant comparó diversas tribus norteamericanas nativas. Antes que presentar una definición tajante de la institución, describió un ámbito de zemejanzas familiares e historias locales. Sugirió que sería simplista e injusto establecer una lista de atributos "tribales" esenciales contra la cual los casos individuales podrían entonces ser controlados.[4] En los interrogatorios, esta flexibilidad se la hizo aparecer como imprecisa o como un conjunto de criterios variables y oportunistas. Vine Deloria también testificó sobre la diversidad de instituciones norteamericanas nativas. Obligado a definir el término "tribu", respondió: "De acuerdo a cómo lo uso y a cómo interpreto que otras personas indias lo usan, significa un grupo de personas viviendo muy cerca, en el mismo lugar, que saben quiénes son sus parientes. Creo que esa es la manera fundamental en que vemos las cosas".

P: "¿Puede un grupo que carece de organización política ser una tribu?"

R: "Esto es cada vez más difícil de responder, porque nosotros no hacemos las distinciones que ustedes hacen en el mundo inglés entre religioso, político y lo que fuere. De lo que usted está hablando es de un grupo de personas que saben quiénes son. Pueden tener que responder a presiones externas y adoptar estructuras políticas, estructuras religiosas o estructuras económicas para tratar con la sociedad exterior. No hay pregunta que pueda responder si tengo que empezar por dividir esa comunidad y decir que tenemos esas estructuras identificables, del mismo modo que ustedes hacen en el mundo del hombre blanco, porque no es el modo en que nosotros vemos las cosas." (Se rechaza un pedido de la defensa que apuntaba a borrar la respuesta por irrelevante.)

Evidentemente, los antropólogos en el estrado se sentían más cómodos con una noción polimorfa de cultura que con la categoría política de tribu. Y dada la renuencia de la corte a establecer una definición inicial rígida, buena parte de los testimonios del juicio —si no la mayor— tuvo que ver con el estatus de la "cultura" india en Mashpee, ampliamente concebida. Esta piedra angular de la disciplina antropológica demostró ser vulnerable en los interrogatorios. La cultura parecía no tener rasgos esenciales. Ni la lengua, ni la religión, ni la tierra, ni la economía, ni ninguna otra institución o costumbre claves eran su condición sine qua non. Parecía ser una mezcla contingente de elementos. Por momentos, el concepto era puramente diferencial: la integridad cultural involucraba límites reconocidos, requería simplemente de una aceptación por el grupo y sus vecinos de una diferencia significativa, de una distinción nosotros-ellos. ¿Pero qué pasaba si la diferencia se aceptaba en ciertos momentos y se negaba en otros? ¿Y qué si cada elemento de la melange cultural se combinara o fuera tomado en préstamo de fuentes externas?

Por momentos, los expertos parecían sugerir que la cultura fue siempre aculturativa. Pero, entonces, ¿cuánta mezcla y coincidencia serían tolerables antes de que se perdiera una cierta unidad orgánica? ¿El criterio era cuantitativo? ¿O habría un método cualitativo confiable para juzgar la identidad de una cultura? ¿Era necesario frecuentar las personas cuestionadas? Se espera que las representaciones antropológicas coherentes de un modo de vida se basen en el trabajo de campo. ¿Pero podría un

trabajo de campo de un año en Mashpee haber producido un resultado profesional significativamente mejor que los "veinticuatro días y noches" de Campisi? Sin duda sí, ¿pero sería suficiente un año para ganar la confianza de todas las facciones en la región, indias y blancas?

La limitada familiaridad de Campisi con la vida en Mashpee era mucho mayor que la de la experta antropóloga oponente. Jean Guillemin, socióloga por formación, no hizo trabajo de campo creíble en Mashpee en absoluto. Tenía pocas alternativas: sólo unos pocos indios hablarían con ella. El núcleo de su testimonio se basó entonces en declaraciones bajo juramento tomadas antes del juicio por orden de la corte de una muestra al azar de cincuenta residentes de Mashpee. Sobre esta base, junto con las evidencias de los documentos escritos, no vaciló en afirmar que los indios en Mashpee nunca tuvieron una cultura diferente y nunca fueron una tribu. Los mashpee se diferenciaban claramente de los micmacs, sobre quienes ella había escrito y a quienes conocía de primera mano. Los micmacs mantuvieron lazos constantes de parentesco y autoridad política a través de los años; su lengua ha sobrevivido; y poseían una base territorial en las provincias marítimas canadienses a la que regularmente regresaban. En el interrogatorio, la práctica investigativa de Guillemin de "antropología a través de testimonios" fue eficazmente atacada al tiempo que se mostró que su definición de *tribu* estaba fuertemente fundamentada sobre el liderazgo formal y la soberanía, exactamente los elementos más ausentes en Mashpee.

Guillemin defendió las preguntas y respuestas opositoras de los testimonios previos al juicio como una fuente de datos sociales científicos. Esto llevó a refutaciones por parte de expertos en metodología de las ciencias sociales, cubriendo técnicas de muestreo, los prejuicios del investigador, el valor de las encuestas telefónicas, etc. Ella obtuvo tablas estadísticas basadas en las declaraciones que mostraban un bajo nivel de familiaridad con los mitos y leyendas indias de la muestra representativa tomada al azar de los indios de Mashpee. Los demandantes denunciaron que esto era pseudociencia engañosa. Finalmente, el juez Skinner permitió que las tablas estadísticas se mostraran al jurado, explicando a los abogados de cara al tribunal que él personalmente las encontraba poco convincentes pero que no podía encontrar una razón de peso para excluir estas conclusiones subjetivas habiendo admitido las opiniones de Campisi, igualmente selectivas y subjetivas. Aproximaciones interpretativas y cuantitativas al estu-

dio de la sociedad se trabaron en batalla en la sala de la corte y ninguna salió airosa por parecer rigurosa.

La incapacidad de Guillemin para hablar con los indios en Mashpee socavó seriamente su credibilidad como una experta antropológica; pero las dificultades y resistencia que encontró suscitaron una duda general. ¿Cómo podría hacerse alguna vez un análisis equilibrado, culturalmente neutral, en una situación políticamente dividida? ¿Podría algún experto hablar con imparcialidad en una situación como esa? Campisi estaba muy claramente "posicionado" en Mashpee, fundamentalmente asociado con un segmento de la población. A diferencia del historiador, un antropólogo que se basa en su trabajo de campo no puede —ni siquiera en teoría — controlar todas las evidencias disponibles. Una comunidad reconociéndose a sí misma entre futuros posibles no es un archivo finito. A diferencia del experto en psiquiatría, además, un antropólogo no puede sostener haberse encontrado a solas con un sujeto, una "cultura".

William Sturtevant

William Sturtevant es conservador de la sección de Etnología Norteamericana en el Smithsonian, y compilador de una obra de consulta detallada, en muchos volúmenes, sobre los indios de Norteamérica. Su conocimiento comparativo del campo es extenso. El trabajo de campo profesional más prolongado de Sturtevant fue entre los seminoles de Florida. No ha hecho investigaciones en Mashpee, pero desde 1936 ha sabido que hay indios allí porque sus padres tenían cerca una casa de verano en Woods Hole. En el estrado proporciona conceptos generales y demuestra una pericia comparativa sobre los grupos indios del Este.

Sturtevant distingue vecindades étnicas de tribus. Más allá del hecho de que no son indias, las vecindades étnicas son más permeables, dice. Un irlandés de Chicago puede venir al sur de Boston y scr aceptado como un miembro de la comunidad. Esto puede no aplicarse sobre los norteamericanos nativos, un Gay Head de Mashpee, por ejemplo.

Sturtevant distingue aculturación de asimilación. La primera involucra adopción de rasgos culturales, préstamo de costumbres; es una cuestión de grado. La segunda se refiere a la relación entre sociedades, y a la incorporación de una sociedad dentro de

otra. Ya no existe una sociedad completamente asimilada. La aculturación, dice, ha ocurrido entre todas las tribus indias.

El powwow de Mashpee es un ejemplo de aculturación. La costumbre y la palabra son antiguas pero los rituales, procesiones, bailes, etc., están influidos por los blancos y por las instituciones de otros indios.

Sturtevant testifica que la aculturación es relativamente poco importante en la determinación del estatus tribal. Hay otras tribus universalmente reconocidas tan aculturadas como la mashpee.

Es característico de la vida en muchas tribus indias el que sus miembros permanezcan afuera por largos períodos mientras mantienen vínculos y que retornen a su centro al retirarse.

Sturtevant introduce el concepto de una "tribu emergente". Los seminoles, por ejemplo, desprendidos de los creeks, se trasladaron a la Florida española y se convirtieron en una nueva tribu. Las tribus no siempre son aborígenes sino que pueden establecerse por circunstancias históricas cambiantes. Esto parece haber ocurrido con los Indios del Mar del Sur en Mashpee.

En el interrogatorio, la comparación mashpee-seminoles es atacada.

P: Los seminoles pelearon tres guerras contra los colonos y Estados Unidos, los mashpee no lo hicieron. En consecuencia, ¿No son en verdad comparables, no es así? R: Bueno, hay semejanzas, también muchas diferencias.

Sturtevant es confrontado con un artículo que escribió en 1968, en el que examina las comunidades indias del este de Estados Unidos, incluyendo la mashpee. Se le pregunta, si hay una tribu ahora, ¿por qué no la llamó así entonces? ¿Por qué usó el término *comunidad* a lo largo del artículo y no el de *tribu*? ¿Cuál es la diferencia? Ha cambiado su opinión para los propósitos de este caso? Se debaten partes del texto.

En su artículo, Sturtevant alega que "la definición restrictiva de la identidad india" ha causado mucho sufrimiento. ¿Puede dar un ejemplo? Sí: insistiendo en que no se puede ser un indio a menos que sea miembro de una tribu federalmente reconocida. O diciendo que no puede ser un indio si tiene antepasados negros. O definiendo la indianidad por "un grado más bien alto de proporción de sangre".

Respecto de la pregunta sobre cuál es la cantidad apropiada de ascendencia india que se puede requerir a una tribu, Sturtevant cita la dificultad de determinar genealogías exactas

antes de la mitad del siglo XIX. El grado de ascendencia varía enormemente entre las tribus. No es un determinante decisivo de identidad. Lo que cuenta es alguna descendencia de indios aborígenes, un grupo social ligado (aunque permeable), el reconocimiento de este grupo por sí mismo y por otros, y cierta organización política autónoma.

El juez Skinner imagina un linaje rastreado siete generaciones atrás, en que sólo se reconoce un indio aborigen entre cientos de antepasados en esa generación. Si hubiera ahora cerca de tres mil descendientes de este único antepasado indio viviendo juntos en una comunidad y si todos los otros criterios de Sturtevant se cumplieran, ¿sería esa comunidad una tribu india? El experto pondera. "Sí", sonríe. "Sería una tribu extremadamente interesante."

P: (St.Clair): "¿Los Indios del Mar del Sur, de dónde vinieron?

R: "A través del Estrecho de Bering."

P: "A través del Estrecho de Bering. Ahora, eso debió haber sido alrededor del..."

R: "Veinticinco mil años antes de Cristo."

P: "¿Y usted considera que esa es una respuesta útil, no es cierto, doctor?"

R: "Sí."

P: "¿Es su opinión que los mashpee constituían una tribu al momento del contacto?"

R: "Creo que eso no se puede saber."

P: "¿Usted no sabe si eran una tribu al momento del contacto?"

R: "No lo sé."

Notas de la Corte

Recuerden no tomar lo que aquí sucede como algo normal. Adviertan la abstracción de las normas y rituales, la forma en que la vida en Mashpee aparece en la Corte a través de una lente singularmente refractante y amplificadora.

Los mashpee en el estrado: nerviosos, cerrados, reservados, ansiosos. En la audiencia: montones de autos de los fieles, funcionarios en trajes de tres piezas y peinados a la moda, indios jóvenes con joyas, vinchas. Los mashpee esparcidos en los asientos de la sala, saludando con la cabeza o mirándose serenamente al cruzarse, compartiendo bromas privadas. Nada de esto es evidencia admisible.

Earl Mills saca sus collares de abajo de su corbata, pero con demasiada vehemencia. El acto expresa con incomodidad eso sobre lo cual el juicio trata: probar, hacer visible y teatral algo que es sutil, a flor de piel.

*

Hacia fines de diciembre, sólo el pueblo de Mashpee lleva perdidos U$S 350.000 en costas por el juicio.

*

Indianidad. La corte confía en su salvadora abstracción —tribu—, una institución india que nunca existió auténticamente, aunque no en el sentido en que la defensa argumenta. "Tribu" se vincula a los indios, es un modo de diferenciarlos, de darles tanto una identidad como una estructura política, cosas tangibles.

En la sala de la corte: Viendo y no viendo esta tribu, conjeturando sobre la vida en Mashpee.

*

El teatro de la Sala: actitudes dramáticas asumidas por los abogados: incredulidad burlona, ira, pasos de lo sublime a lo ridículo. Conferencias "secretas" en un rincón del bar. El aspecto de los actores es demasiado llamativo, sus gestos demasiado rudos. St. Clair machaca excesivamente sobre el mismo punto, pero su audiencia pone más distancia que la que habitualmente observa. Representa para los miembros del jurado desde hace un mes, mientras ellos tratan de recordar los puntos clave del embrollo de hechos acumulado.

Antes de la sesión el juez Skinner, luciendo delgado en mangas de camisa, planta sus libros y papeles sobre la banca. Luego se va para hacer su "entrada" vestido con la toga.

Los personajes en el drama muestran. El juez: benévolo, irritable, distraído, curioso. Las diferentes personalidades en los equipos de abogados. El misterioso jurado toma forma. La mitad del tiempo se han relajado, charlando durante las consultas entre los abogados, codeándose sutilmente unos a otros cuando Skinner parece dormitar por un instante. En el ascensor, bromean sobre la circulación de los resfríos.

Los abogados y los espectadores conjeturan el significado de

las reacciones del jurado, pero hay pocas muestras concretas de simpatía por ambas partes. A medida que el juicio se acerca a su fin, estos actores curiosamente pasivos se convierten en el centro de la atención.

*

Hay una segunda audiencia privilegiada. Ciertas cosas se dirigen al jurado, otras al registro.

El jurado observa mientras el testimonio oral se convierte en texto. No se les permite escribir, pero los taquígrafos de la corte captan cada palabra para el registro del juicio. Este documento se usa tanto para refrescar la memoria de los jurados como para base de posteriores apelaciones y dictámenes. Mientras la Corte es un teatro de gestos dramáticos, es también una máquina de producir un documento definitivo.

Adviertan esas pequeñas actuaciones virtuosas, las tranquilas entradas y salidas de los taquígrafos (entrenados para oír no palabras separadas sino secuencias articuladas de sonido).

*

Una forma oral ("¿tribal?") de zanjar una disputa, por consenso. Cualquiera involucrado habla, escucha, argumenta todo lo que sea necesario hasta que se encuentra una solución aceptable para todos. El punto de vista de cada uno sobre los "hechos" cambia; algunos desgastan a otros, los comprometen, halagan, regañan, sobornan. Si no puede lograrse consenso en un tema decisivo, el grupo se divide.

Este proceso se preserva en un enclave de oralidad dentro de la vasta maquinaria de escritura de la ley: la sala del jurado.

El procedimiento consensuado del jurado se utiliza para establecer elecciones entre dos alternativas: culpable o no culpable, tribu o no tribu, sano o insano. El jurado no puede proponer soluciones concretas. Deciden que un lado ha ganado y que el otro ha perdido. El sistema de contrarios está pensado no para producir un dictamen que satisfaga a todos o que pueda ser renegociado el año siguiente si la situación cambia. Determina ganadores y perdedores, una decisión sobre la verdad permanente del caso.

En este sentido, la ley refleja la lógica del alfabetismo, del archivo histórico antes que la de la cambiante memoria colectiva.

Para ser exitoso, el resultado del juicio debe perdurar del modo en que perdura un texto escrito.

Pero para producir hechos registrables y dictámenes duraderos, ¿no asume el sistema de los contrarios una cultura mediadora que rodea sus enfrentamientos teatrales? Después de todo, los puntos de vista abstractamente opuestos se resuelven por el sentido común de un jurado de "pares". ¿Y qué sucedería si esta cultura compartida y sus supuestos de sentido común son precisamente lo que está en la base de los procedimientos?

La vida india en Mashpee —algo que fue en gran medida un conjunto de relaciones "orales" formadas y reformadas, recordadas en nuevas circunstancias— tenía que encastrarse en formas permanentes, "textuales". Los indios en el estrado tenían que convencer a un jurado blanco de Boston de sus diferencias sin conversar con ellos o —como pasa en la práctica— viviendo cerca, luchando por determinar quién es quién. Los demandantes tuvieron que representarse a sí mismos a través de libretos proporcionados por los abogados, exposiciones para el registro, procedimientos testimoniados, pasiva y objetivamente, por los miembros del jurado sin derecho a intervenir, preguntar o aventurar una opinión.

*

Viñeta: El juez Skinner diciendo a Vicky Costa que se imaginara a sí misma "gritando a través del campo... a esas personas que están allí".

Richardson Jonas

Richardson Jonas es un indio mashpee, criado en el pueblo y ahora viviendo en él como propietario. Tiene cincuenta años, contextura poderosa, digno, con opiniones propias, obstinado. En apariencia, Jonas es uno de los testigos que llegan al estrado que tiene más "aspecto de indio". Fue citado por la defensa.

La esposa de Jonas es de ascendencia portuguesa. Tienen cuatro hijos. Cree que casi todos sus antepasados paternos fueron indios. Por parte de madre (ella vino de Carolina del Norte) no sabe. No puede determinar porcentajes.

Jonas dice que fue a la escuela elemental en Mashpee y se graduó en la escuela de segunda enseñanza de Falmouth. Creció

con Russell Peters y Earl Mills, como joven participó activamente en la Iglesia Bautista pero ya no es feligrés.

De 1952 a 1954 sirvió en el Ejército de Estados Unidos, en la Octogésima Segunda División Aerotransportada, y ha sido líder del cabildo de la Legión Americana local. Jonas es un trabajador del sindicato de la construcción en la compañía New Bedford. También sirvió por más de diez años en el Comité de Planificación de Mashpee.

Recuerda powwows de los comienzos de la década del cuarenta. Se los realizaba en tierras privadas, siempre con toques de tambor y canciones (ninguna de ellas de origen mashpee puro). Había una aldea india modelo, baratijas para vender. Administraba en el powwow una concesión de alimentos de la Legión Americana.

No conoce ninguna ceremonia india específica para el matrimonio, la pubertad, el nacimiento o de curación; pero en el powwow, recuerda, "había lo que parecía ser una especie de prácticas religiosas".

Jonas no es miembro del Concejo Tribal, Inc. Dice que nunca fue invitado a ningún encuentro tribal antes de que la corporación se formara. Aunque es amigo de Earl Mills, no puede decir lo que Mills hace como jefe o cómo y cuándo fue elegido por su predecesor, Elsworth Oakley. En opinión de Jonas, el trabajo de Mills y del médico brujo Russell Peters es "ceremonial".

Declara que nunca ha escuchado la palabra *tribu* tan profusamente usada como en los últimos años.

Se le pregunta sobre su trabajo en la junta de planificación del pueblo. Jonas insiste en que, aunque ha explotado una parte de la propiedad, no es un "urbanizador". Actualmente, posee unas pocas parcelas de tierra, "probablemente seis". (El interrogatorio muestra que tiene intereses en más de veintiuna propiedades.) Niega con vehemencia sentir algún resentimiento hacia el reclamo de tierras efectuado por el Concejo Tribal a causa de esos intereses territoriales.

Jonas dice que cuando se autodenomina indio wampanoag, se está refiriendo a su ascendencia india y no a alguna afiliación tribal. No sabe lo que es una tribu. Cuando se lo presiona arriesga una definición: "Pensaría que una tribu podría ser cuando tienes un jefe, y él es factor de gobierno sobre aquéllos que están debajo de él".

En el interrogatorio, se confronta al testigo con exposiciones conflictivas de su declaración recogida antes del juicio. En ese

momento, definía a la *tribu* de manera diferente, mayormente en términos de ascendencia india. Describió la Iglesia Bautista como "la religión tradicional de los wampanoag de Mashpee".

Jonas admite que la Guarnición de la Legión Americana, que atiende una región más vasta que la propia Mashpee, es la única organización comunitaria en la que ha participado. Está orgulloso de su herencia india y se preocupa por el futuro de los wampanoag. Nunca ha participado en proyectos de educación indígena o en la restauración de la Casa de Encuentros o en el museo o en el "Día de Blind Joe Amos" o en cualquiera de las actividades del Concejo Tribal. No se le pidió que ayudara y no se ofreció como voluntario.

¿Son indios sus hijos? No sabría decir. ¿No participan ellos en powwows? Sí. ¿Una de sus hijas usa insignias? Sí.

¿Se mantiene aparte de la comunidad india? (Con vehemencia) No.

¿Habiéndose realizado más de veinte powwows, puede decir quién los organizó? No sabe.

En 1975 en el encuentro en el que 22 ha fueron transferidas a la "tribu" mashpee para "propósitos tribales", ¿votó por el artículo? Sí. ¿El uso del término *tribu* tenía entonces perfecto sentido para él, no es cierto? ¿Por qué no protestó por su uso? Jonas dice que en realidad no pensó demasiado en el asunto.

P: (Shubow): "¿Usted ha vivido en Mashpee toda su vida, verdad?"

R: "Sí, lo he hecho."

P: "¿Le gusta ser parte de la comunidad?"

R: "Sí."

P: "¿Es porque usted quiere vivir como parte de la comunidad india wampanoag de Mashpee donde sus antepasados han vivido?"

R: "No lo creo, yo, así como usted formula la pregunta; no lo creo en esos términos. Quiero vivir aquí porque mis raíces están aquí y mis antepasados están aquí. Y tengo propiedad aquí y cualquier cosa de aquí que perteneciera a mis antepasados se remonta al 1800."

El registro

El crucial y definitivo testimonio de la defensa fue el de su historiador, Francis Hutchins, quien permaneció en el estrado

casi cinco días completos. Su prolongada y minuciosa exposición de particularidades históricas sintetizó el caso contra el Concejo Tribal. El estilo de Hutchins en el estrado fue pausado y cuidadoso. Fue de un documento a otro: decretos, peticiones, leyes, correspondencia de los misioneros, registros del pueblo, papeles del Estado. Una vez más condujo a la corte a través de la plaga, el arribo de los peregrinos, el modelo de plantación de Richard Bourne para los supervivientes de los Indios del Mar del Sur. Explicó la ley de propiedad inglesa, describió los primeros decretos bosquejados por Bourne, hizo un racconto de la transformación de los indios de Mashpee en patriotas cristianos. Documentó la larga lucha de ellos contra el estatus de segunda clase, culminando con el surgimiento definitivo de la comunidad como municipio en 1869.

La exposición de Hutchins fue exhaustiva, a menudo tediosa. Evitó gestos dramáticos. Por períodos prolongados, pareció poco más que un conducto del registro histórico. A diferencia de James Axtell, quien ocasionalmente fue irónico sobre su propio rol de experto y quien abiertamente trajo a colación el tema del sesgo de los investigadores, Hutchins se apegó a los hechos. Después de tantos testimonios orales antagónicos, se tenía la sensación de estar sobre un sólido terreno documental. Todo descansaba en sólidas evidencias escritas.

Era fácil olvidarse que esta narración histórica era menos un desplazamiento sobre un terreno sólido continuo que saltar de piedra en piedra. Los documentos relevantes para la vida en Mashpee fueron a menudo pocos y aislados, complicadamente tendenciosos. Las piedras sobre las que Hutchins se apoyaba eran resbaladizas. Uno debía equilibrarse sobre ellas de algún modo. Por ejemplo, un registro "factual" de los misioneros acerca de la forma en que los indios se habían degradado respecto de su orgulloso pasado ancestral, podía reflejar principalmente su propia incomodidad ante cambios comunitarios recientes que había sido incapaz de controlar. Una escritura podía registrar más las nociones de propiedad de los blancos que la de los indios.

El testimonio de Hutchins —y su libro (1979), basado en él— no dejaba espacio para una profunda ambigüedad. En su discurso, los hechos, simplemente, contaban un relato; no se los *hacía* hablar. Tampoco sopesaba el historiador los silencios masivos de los archivos, es decir, la vida en Mashpee tal como era vista y vivida por la amplia mayoría de los participantes que no la escribieron.

(Recuérdese, nuevamente, que la presentación que están leyendo ahora es muy diferente de la que se dio en la corte. Esta no es una descripción. A diferencia de las dos "historias" proporcionadas con anterioridad, la exposición completa de la defensa acerca del pasado de Mashpee no fue inmediatamente seguida por otra igualmente completa que la contradijera. Habiendo llegado, como lo hizo, hacia el final del largo juicio, el peso y la coherencia de la extensa lección de historia de Hutchins no pudieron ser adecuadamente contraatacados.)

Hutchins sigue adelante. Los resurgimientos wampanoag de la década de 1920 aparecen en reseñas de periódicos y en memorias impresas. Eben Queppish dona un tocado de guerra sioux; se describen espectáculos indios itinerantes; Nelson Simons, quien concurrió a la Escuela Indígena Carlisle, enseña cestería en Mashpee, proclamando falsamente descender de un jefe pequot que peleó contra los blancos. Se crea la nación Wampanoag con sus oficios de jefe y médico brujo.

Se le pregunta a Hutchins si una tribu mashpee podría haber usado después de 1869 el gobierno municipal para sus propios propósitos:

¿Revisó usted la estructura de gobierno del pueblo en las décadas de 1920 y 1930? Sí. ¿Y no había ningún funcionario del pueblo llamado jefe? Eso es correcto.

El veredicto

Cuando Hutchins concluyó, la defensa terminó con la presentación de pruebas sobre su caso. Los dos abogados principales, St.Clair y Shubow, condujeron entonces sus alegatos. Cada uno de ellos fue una revisión de la evidencia del juicio bajo la forma de una elocuente historia. La vida en Mashpee a lo largo de los siglos fue mostrada en dos formas con resultados heroicos. Shubow reseñó "una épica de supervivencia y continuidad". St. Clair celebró un "lento pero sostenido progreso" hacia una "plena participación" en la sociedad norteamericana.

Luego, el juez Skinner dio sus instrucciones. Revisó el curso del juicio, mencionando escuetamente a cada testigo. Recordó a los jurados que el peso de la prueba recaía en los demandantes; ellos debían probar por preponderancia de la evidencia (pero no, como en un caso criminal, más allá de toda duda razonable) la

existencia de una tribu en Mashpee. En sus decisiones, el jurado estaba libre para basarse en inferencias y evidencias circunstanciales. No debían dejarse influir indebidamente por la autoridad de los expertos, sino que debían confiar en los juicios de su sentido común respecto de la credibilidad de los testigos, sopesando cuán adecuadamente sus conclusiones se asentaban en la evidencia presentada, observando su forma de hablar, incluso su "inglés gestual".

Se le pediría a los jurados que decidieran si los propietarios de Mashpee eran una tribu india en seis fechas pertinentes para la presentación del reclamo territorial: (1) 22 de julio de 1790, fecha del primer Acta Federal de No Intercambio; (2) 31 de marzo de 1834, cuando Mashpee alcanzó estatus de distrito; (3) 3 de marzo de 1842, cuando la tierra fue dividida entre los individuos; (4) 23 de junio de 1869, el fin de todas las restricciones a la enajenación de tierras; (5) el 28 de mayo de 1870, la incorporación del pueblo de Mashpee; y (6) el 26 de agosto de 1976, inicio de la presente demanda.

Skinner dijo a los jurados que también se les pediría que contestaran una séptima pregunta: ¿Existió, *permanentemente,* durante el período histórico relevante, una tribu en Mashpee? Si no, los demandantes fracasarían. Además el juez instruyó a los jurados en que si en algún lapso encontraban que el estatus tribal en Mashpee había sido voluntariamente abandonado, entonces no podría restablecerse. Una vez perdido fue perdido para siempre.

El juez determinó la definición legal de *tribu* que se aplicaría, un tema en torno al cual hubo considerable suspenso. Skinner optó por una fórmula relativamente laxa que era preferida por los demandantes y tomó del caso *Montoya vs. Estados Unidos en 1901: "Un conjunto de indios de la misma* o *similar raza, unidos en una comunidad bajo un liderazgo* o *gobierno, que habitan un territorio particular, aunque a veces mal definido".* Para que los demandantes ganaran, todos los factores clave de raza, territorio, comunidad y liderazgo debían estar continuamente presentes.

Skinner analizó el testimonio relacionado con los factores clave de la definición.

Raza. La exogamia y la afluencia de extraños a la tribu son normales y necesarios. El punto crucial es si los extraños fueron incorporados. Si los jurados encontraban que el grupo tuvo ascendencia india y que eligió concentrarse en esa ascendencia antes que en otras, esto podría satisfacer el requerimiento racial.

Territorio. Poseyendo legalmente la tierra bajo las normas de propiedad inglesas, los indios no se convirtieron por ello en ingleses. Sin un sistema de reservaciones, no había otra forma de garantizar la tierra en Nueva Inglaterra. El jurado debía decidir si los propietarios de Mashpee usaron las disposiciones inglesas para preservar su forma tribal o si prefirieron el sistema inglés, abandonando así la forma tradicional. Skinner advirtió contra la "Trampa 22" de requerir una base territorial formal en este caso, en la medida en que eso era precisamente a lo que apuntaba la demanda.

Comunidad. Una "comunidad india", previno Skinner, no es simplemente una "comunidad de indios". Los límites son decisivos y pueden mantenerse en diversas formas. El jurado debía decidir sobre la base de una evidencia histórica incompleta si Mashpee constituía una unidad discreta con un límite definido. Una comunidad para los fines del juicio de *Montoya* es algo más que un vecindario.

Liderazgo. A esta escala reducida, el liderazgo puede ser informal. La soberanía, un requerimiento sostenido por la defensa, es inadecuada; pero el liderazgo tribal debe tener raíces en una comunidad política indígena, alguna vez soberana. El jurado debe basarse en su sentido común en lo que respecta a participación y liderazgo, el equilibrio entre un núcleo de entusiastas y gente periférica respecto del grupo. Debe haber más que una camarilla reclamando hablar en nombre de una comunidad india. No hay contradicción inherente entre servir como un líder tribal y funcionar en la sociedad mayor, por ejemplo, como un empresario. Skinner puntualizó las lagunas en el registro histórico. La evidencia de liderazgo tribal en Mashpee entre 1870 y 1920 es particularmente magra.

La cuestión de la existencia tribal es compleja, concluyó el juez, pero no lo es más que las cuestiones de cordura o de intención criminal, acerca de las cuales deciden rutinariamente los jurados. Skinner manifestó confianza en la capacidad de este jurado para sopesar la evidencia, discutir libremente, persuadir y, finalmente, alcanzar unanimidad en las siete preguntas por sí o por no.

*

Los jurados fueron aislados, junto a una gran pila de documentos. Después de veintiuna horas de deliberación salieron con un veredicto:

Los propietarios de Mashpee junto con sus esposas e hijos, constituían una tribu india en alguna de las siguientes fechas:

¿22 de julio de 1790?: No
¿31 de marzo de 1834?: Sí
¿3 de marzo de 1842?: Sí
¿23 de junio de 1869?: No
¿28 de mayo de 1870?: No

El grupo de demandantes, tal como fuera caracterizado por los testigos de los demandantes, ¿constituía una tribu india el 26 de agosto de 1976?: No.

Si la gente que vivía en Mashpee constituyó una tribu o nación india en alguna de las fechas previas al 26 de agosto de 1976, ¿existieron permanentemente como una tribu o nación desde tal fecha o fechas hasta e incluyendo el 26 de agosto de 1976?: No.

*

El veredicto fue un evidente revés para la demanda de los indios. Pero como exposición sobre su historia tribal estuvo lejos de ser claro. El juez Skinner, después de escuchar los argumentos, finalmente decidió que a pesar de su ambigüedad —el surgimiento aparente de una tribu en 1834— la respuesta del jurado fue una negación de la requerida continuidad tribal. Su rechazo de la demanda ha sido desde entonces sostenido en las apelaciones.

El veredicto continúa siendo, sin embargo, un resultado curioso y problemático. Sólo podemos especular sobre lo que pasó en el cuarto de los jurados, la oscura alquimia de la unanimidad. ¿Qué se hizo con la pila de documentos históricos durante las veintiuna horas de discusión? ¿Los jurados buscaron una falsa precisión? Pidiéndoseles que consideraran determinadas fechas ¿buscaron conscientemente en el registro evidencia de instituciones tribales, menciones de la palabra *tribu*? Si lo hicieron, su literalidad fue, sin embargo, diferente de la alentada por la historia particularista de la defensa, pues el jurado encontró que los indios mashpee fueron una tribu, pero inconsecuentemente. Violando las instrucciones del juez, encontraron que primero no, después sí y luego nuevamente no existió una tribu en Mashpee. El particularismo histórico no produce por sí mismo desarrollos o relatos coherentes. Las entidades aparecen y desaparecen en el registro.

La respuesta del jurado contenía un elemento subversivo. En efecto, sugería que las preguntas del juicio habían sido erróne-

mente formuladas. Pidiéndosele que aplicara criterios coherentes respecto de la existencia tribal a lo largo de tres siglos de intenso cambio y ruptura, el jurado lo hizo y logró un veredicto contradictorio.

Reflexiones posteriores

La corte se comportó como un filósofo que quería saber positivamente si el gato estaba sobre el tapete en Mashpee. Me encuentro a mí mismo buscando un gato de Chesire, ahora una cabeza, ahora un rabo, ojos, orejas, nada en absoluto, en diferentes combinaciones. La "tribu" mashpee tomó un camino de idas y vueltas; pero tenazmente, algo estaba permanentemente allí.

Los testimonios que escuché me convencieron de que se había venido desarrollando en Mashpee una vida india organizada durante los últimos 350 años. Además, estaban claramente en proceso un significativo renacimiento y una reinvención de la identidad tribal. Deduje que, en la medida que la capacidad para actuar colectivamente como indios se vincula de hecho con un estatus tribal, los indios que viven en Mashpee y aquéllos que regresan regularmente deben ser reconocidos como una "tribu".

Si la tierra impropiamente enajenada después de 1869 debe serles transferida, en qué cantidad y por qué medios son cuestiones aparte. Tenía y tengo aún menos claridad en estos puntos. Una transferencia al por mayor de propiedad sería, en todo caso, políticamente impensable. Alguna negociación y acuerdo de recompra —como lo ocurrido en Maine, donde se involucraron los gobiernos municipal, estatal y federal— podría a su tiempo establecer en cierto grado en Mashpee una base territorial tribal. Pero eso, por el momento, es especulación. A corto plazo, el resultado del juicio fue un revés para el dinamismo tribal wampanoag.

En la Corte Federal de Boston, los indios de Cape Cod no pudieron ser vistos por lo que fueron y son. Las vidas indígenas modernas, vividas dentro y en contra de la cultura dominante y el Estado, no son capturadas por categorías como las de tribu o identidad. Los demandantes no pudieron prevalecer en la corte porque su discurso y el de sus abogados y expertos estuvo inevitablemente comprometido. Fue condicionado no sólo por la ley, con sus peculiares reglas, sino también por los poderosos supuestos y categorías que subyacen al sentido común en que se funda la ley.

Entre los supuestos y categorías subyacentes que comprometieron el caso de los indígenas sobresalen tres: (1) la idea de totalidad cultural y estructura, (2) la distinción jerárquica entre formas de conocimiento orales y escritas, y (3) la continuidad narrativa de la historia y la identidad.

La idea de totalidad cultural y estructura. Aunque el juicio se refirió formalmente al estatus "tribal", su mira fue significativamente más amplia. La definición de tribu de *Montoya* —basada en la raza, el territorio, la comunidad y el gobierno— no mencionaba específicamente la identidad "cultural". El concepto de cultura en su definición antropológica más amplia aún era nuevo en 1901; pero la definición relativamente laxa de *Montoya* reflejaba esta noción emergente de un modo multifacético y total de vida, no determinado ni por la biología ni por la política. Hacia 1978, la noción moderna de cultura era parte del sentido común del juicio.

En la sala de la Corte, una enorme cantidad de testimonios de ambas partes debatía la autenticidad de la cultura india en Mashpee. A menudo, ello pareció convertirse en un punto crucial de la disputa. ¿Perdieron los mashpee su modo distintivo de vida? ¿Se asimilaron? En su alegato por los demandantes, Lawrence Shubow se tomó su tiempo para definir antropológicamente el término *cultura,* distinguiéndolo de la concepción de "ballet y sombrero de copa". Parafraseando de cerca la fórmula clásica de E .B. Tylor de 1871, presentó a la cultura como el cuerpo total de conductas de un grupo. Dijo que incluía la forma en que la gente come y también la forma en que piensa. Empleando la definición antropológica, argumentó que la ecología, el especial sentimiento hacia la caza y la pesca en Mashpee, la comida anual del arenque, ensartar un bastón de plegaria en una "taberna india", estos y muchos otros innumerables elementos de la vida cotidiana eran partes integrantes de una forma de vida total y en marcha.

Es fácil ver por qué los demandantes se concentraron en la cultura india en Mashpee. La cultura, en la medida en que abarca tanto, es menos fácilmente refutable que el estatus tribal. Pero incluso tan ampliamente definido, el concepto de cultura aparejó problemas para los demandantes. Estaba demasiado estrechamente vinculado a presupuestos de forma orgánica y desarrollo. En el siglo XVIII, la cultura significaba simplemente "una tendencia al crecimiento natural". Hacia fines del siglo XIX, la palabra podía aplicarse no sólo a jardines e individuos bien desarrollados sino también a sociedades enteras. Ya fuese la versión

elitista singular de Matthew Arnold, ya el plural concepto en minúsculas de una etnografía naciente, el término retuvo su presunción de totalidad, continuidad y crecimiento. La cultura india en Mashpee podría estar hecha de elementos cotidianos inesperados; pero debía ser coherente en último análisis, encajándose sus elementos como las partes de un todo. El concepto de cultura da lugar a la diversidad interna y a una división "orgánica" de roles, pero no da cabida a las contradicciones, mutaciones o emergencias. Tiene dificultades para lidiar con un médico brujo que por momentos siente un profundo respeto por la Madre Tierra y en otros planea una radical subdivisión de propiedades inmuebles. Ve a los "tradicionalistas" y "modernistas" tribales como representando aspectos de un desarrollo lineal, uno mirando hacia atrás y el otro hacia el futuro. No los puede ver a ambos como futuros alternativos o en competencia.

Los grupos que negocian sus identidades en contextos de dominación e intercambio persisten y se ensamblan de maneras diferentes a las de los organismos vivos. Una comunidad, a diferencia de un cuerpo, puede perder un "órgano" central y no morir. Todos los elementos esenciales de la identidad son, bajo determinadas condiciones, reemplazables: la lengua, la tierra, la sangre, el liderazgo, la religión. Existen tribus viables, reconocibles, en las que cada uno o, incluso, la mayor parte de estos elementos están perdidos, reemplazados o ampliamente transformados.

La idea de cultura conlleva una expectativa de raíces, de una existencia estable y territorial. Weatherhead (1980: 10-11) muestra cómo la definición de tribu de *Montoya* fue diseñada para distinguir grupos de indios pacíficos, sedentarios, de las "bandas" móviles saqueadoras. Esta distinción política y militar de 1901 entre tribu y banda fue de nuevo discutida durante el juicio de Mashpee, en términos técnicos y antropológicos. ¿Cuán enraizados o asentados debía esperarse que fueran los norteamericanos nativos "tribales", aboriginalmente, en períodos de contacto específicos, y ahora, en la altamente móvil América del siglo XX? Las nociones comunes de cultura persistentemente desviaron la respuesta más hacia las raíces que hacia el desplazamiento.

Además, la idea de cultura, ligada como está a presupuestos de crecimiento y vida natural, no tolera rupturas radicales en la continuidad histórica. Las culturas, oímos a menudo, "mueren". Pero ¿cómo es que muchas culturas declaradas muertas o en extinción por los antropólogos y otras autoridades —como la "raza

en desaparición" de Curtis o los diferentes cristianismos del Africa— han encontrado nuevas formas para ser diferentes? Las metáforas de continuidad y "supervivencia" no dan cuenta de procesos históricos complejos de apropiación, compromiso, subversión, enmascaramiento, invención y renacimiento. Estos procesos conforman la actividad de un pueblo que no vive solo sino "reconociéndose a sí mismo entre las naciones". Los indios en Mashpee se hicieron y rehicieron a sí mismos a través de alianzas específicas, negociaciones y luchas. Es tan problemático decir simplemente que sus modos de vida "sobrevivieron" como lo es decir que "murieron" y "renacieron".

Las instituciones relacionadas de cultura y tribu son invenciones históricas, tendenciosas y cambiantes. No designan realidades estables que existieron aboriginalmente, "antes de" el choque colonial de sociedades y representaciones poderosas. La historia de Mashpee no es una historia de instituciones tribales o tradiciones culturales inquebrantables. Es una larga y filial lucha para mantener y recrear identidades que comenzó cuando un viajero indio angloparlante, Squanto, saludó a los peregrinos de Plymouth. La lucha aún continuaba tres siglos y medio más tarde en la Corte Federal de Boston en la medida que la "Tribu Mashpee" prepara una nueva petición, esta vez para lograr el reconocimiento del Departamento del Interior.[5]

La distinción jerárquica entre oralidad y escritura. El juicio de Mashpee fue un enfrentamiento entre las formas orales y escritas de conocimiento. Al final, el archivo escrito tuvo más valor que la evidencia de la tradición oral, los recuerdos de los testigos y la práctica intersubjetiva del trabajo de campo. En la corte, ¿cómo se le podría haber dado valor a una vida "tribal" no documentada, ampliamente invisible (o no escuchada) para el registro superviviente?

A medida que el juicio progresaba, la disyunción entre modos orales y escritos se agudizó. Los procedimientos habían sido teatrales, llenos de voces y personalidades encontradas, pero terminaron con la metódica exposición de detalles del historiador. En los tramos iniciales del juicio, se le pidió al jurado que compusiera las partes e imaginara una vida tribal que mostró recurrente vitalidad pero no esencia o un núcleo institucional intachables. La indianidad en Mashpee, a menudo pareció improvisada, ad hoc. El jurado escuchó muchos recuerdos ávidos, incompletos, de sucesos de la niñez y versiones discutibles de acontecimientos re-

cientes. En lo que pueden llamarse las partes "etnográficas orales" del juicio, muchas —demasiadas— voces se contradijeron; en su final "documentado", demasiado pocas. Un monólogo inconsútil del historiador fue seguido por los alegatos altamente compuestos de los abogados, dos relatos completamente documentados. No había forma de dar voz a los silencios en esas historias, de elegir lo no registrado.

La corte impuso una epistemología de la literalidad. Ambas partes buscaron en los registros históricos la presencia o ausencia de la palabra e institución *tribu*. En esta epistemología, la identidad india no podía ser un fenómeno real, aunque discutido. Tenía que existir o no existir como un hecho documental y objetivo que persiste a través del tiempo. Sin embargo, las sociedades orales —o, más precisamente, los dominios orales dentro del alfabetismo dominante— sólo dejan trazos esporádicos y engañosos. La mayor parte de lo que es central para su existencia, nunca es escrito. De este modo, hasta hace poco, casi todo lo más característicamente indio en Mashpee transcurrió sin que se lo registrara. Los hechos que han sobrevivido son mayormente los documentos de los misioneros, de los agentes gubernamentales, de los forasteros. Las contadas ocasiones en que los indios escribieron —solicitudes, escrituras, cartas de queja— fue para dirigirse a autoridades y estructuras legales blancas. Sus voces se adaptaron a un contexto impuesto. Lo mismo se aplica incluso a los raros casos en los que se registró una multiplicidad de *voces* locales, por ejemplo, los debates públicos de 1869 acerca del estatus de municipio.

La historia se alimenta de lo que encuentra en su camino hacia un registro textual limitado. Un historiador necesita escepticismo constante y una buena predisposición para leer imaginativamente "en contra" de las fuentes, para adivinar lo que no está representado en la selección acumulada del archivo. En última instancia, sin embargo, incluso la historia más imaginativa se liga a los estándares de la prueba textual. La antropología, aunque también está profundamente formada y fortalecida por la escritura, permanece más próxima a la oralidad. El trabajo de campo —gente interesada hablando con y siendo interpretada por un observador interesado— no puede reclamar ser "documental" de la misma forma en que la Historia puede hacerlo. Pues, aunque el origen de la evidencia de un archivo pueda ser tan circunstancial y subjetivo como la del diario de campo, goza de un valor diferente: los datos de archivo han sido encontrados,

no producidos, por un investigador que los usa “después del hecho”.

La distinción entre las prácticas histórica y etnográfica depende de aquélla entre los modos de conocimiento literales y orales. Se piensa que la Historia descansa en selecciones de textos del pasado, documentales y de archivo. La Etnografía se basa en la evidencia del presente, oral y experiencial. Aunque muchos historiadores y etnógrafos están actualmente trabajando para atenuar, e incluso borrar, esta oposición, ella cala más hondo que una mera división del trabajo entre disciplinas, pues resuena con la dicotomía establecida (alguien diría metafísica) entre mundos orales y con escritura, así como con el extendido hábito occidental de distinguir claramente lo sincrónico de lo diacrónico, la estructura del cambio. Como ha sostenido Marshall Sahlins (1985), estos presupuestos nos impiden ver la forma en que las estructuras colectivas, tribales o culturales, se reproducen históricamente, exponiéndose a sí mismas en condiciones novedosas. Su totalidad es tanto cuestión de reinvención y encuentro como de continuidad y supervivencia.

La continuidad narrativa de la historia y de la identidad. El juez Skinner instruyó al jurado para que decidiera si los indios mashpee se habían constituido *en forma permanente* como una tribu antes de presentar su demanda en 1976. Para que el reclamo de tierras prosperara, debió haber existido un mismo grupo tribal, sin interrupción radical, al menos desde el siglo XVIII. El sentido común de la corte dictaba que la identidad de los demandantes debía demostrarse como una narrativa sin fisuras, ya de supervivencia, ya de cambio. Los dos abogados en sus alegatos a su tiempo estuvieron de acuerdo.

El relato de St. Clair sobre una larga lucha por la participación en la plural sociedad norteamericana y el de Shubow sobre “una épica de supervivencia y continuidad” tuvieron en común una teleología lineal. Ambos descartaron la posibilidad de un grupo de existencia discontinua, que dejara abiertos caminos múltiples, que fuera *a la vez* indio *y* norteamericano.

Aplicando una lógica excluyente, St. Clair argumentó que nunca hubo una tribu en Mashpee, sólo norteamericanos nativos individuales que repetidamente optaron por la sociedad blanca. Su historia de progreso hacia la ciudadanía presuponía un movimiento regular de alejamiento de la tradición nativa. Identificarse como norteamericanos significaba renunciar

a un reclamo consistente de integridad política a favor de un estatus étnico dentro del conjunto nacional. Vivir como norteamericanos significaba morir como indios. A la inversa, para Shubow los mashpee "sobrevivieron" como una tribu y una cultura que existía desde los tiempos aborígenes; pero el registro histórico a menudo contradijo este reclamo y, por momentos, tuvo que hacer un gran esfuerzo para afirmar la continuidad. Los demandantes no podían admitir que los indios de Mashpee se habían perdido, e incluso abandonado voluntariamente aspectos fundamentales de su tradición, y al mismo tiempo señalaban evidencias a través de los siglos de una "indianidad" reinventada. No podían mostrar que las instituciones tribales eran relacionales y políticas, que aparecían y desaparecían en respuesta a políticas federales y estatales cambiantes y al clima ideológico del entorno. Una identidad no podía morir y volver a la vida. Recrear una cultura que se había perdido era, por definición de la corte, inauténtico.

Pero ¿está "perdida" cualquier parte de una tradición si puede ser recordada y si puede, incluso en generaciones posteriores, capturarse en el dinamismo presente y convertirse en símbolo de un futuro posible?

Los mashpee quedaron atrapados por los relatos que pudieron contarse sobre ellos. En este juicio, "los hechos" no hablaron por sí mismos. La vida tribal tuvo que ser entramada, contada como una narrativa coherente. De hecho, sólo se contaron una y otra vez unos pocos relatos básicos sobre los norteamericanos nativos y otros pueblos "tribales". Estas sociedades están siempre muriendo o sobreviviendo, asimilándose o resistiendo. Capturadas entre un pasado local y un futuro global, o perseveran en su desagregación o "entran al mundo moderno". Esta última entrada —trágica o triunfal— es siempre un paso hacia el futuro global determinado por el progreso tecnológico, las relaciones culturales nacionales e internacionales. ¿Hay otros relatos posibles?

Hasta hace poco, la "historia" acordada a los grupos tribales siempre ha sido una historia occidental. Ellos pueden rechazarla, adoptarla, ser devastados por ella, ser cambiados por ella. Pero los familiares senderos de muerte tribal, supervivencia, asimilación o resistencia no capturan las ambivalencias específicas de la vida en lugares como Mashpee, a lo largo de cuatro siglos de frustración, renovación, negociación política e innovación cultural. Además, la mayor parte de las sociedades que repentinamente

"entran al mundo moderno" ya han estado en contacto con él por siglos.

El juicio mashpee pareció descubrir a personas que a veces estaban separadas y eran "indias", y que otras veces estaban asimiladas y eran "norteamericanas". Su historia fue una serie de transacciones culturales y políticas, y no conversiones o resistencias a todo o nada.[6] Los indios de Mashpee vivieron y actuaron *entre* culturas, en una serie de compromisos ad hoc. Nadie en la Corte Federal de Boston, ni experto ni lego, puso punto final a esta serie histórica, aun cuando los relatos de continuidad y cambio que contaron implicaban que lo hicieron. Estas historias y el juicio en sí mismo fueron episodios, recodos en un compromiso en marcha. Vista no desde la perspectiva de la finalidad (supervivencia o asimilación) sino de la emergencia, la vida india en Mashpee no correría en una sola dirección.

La interpretación de la dirección o significado del "registro" histórico siempre depende de posibilidades presentes. Cuando el futuro está abierto, también lo está el significado del pasado. ¿Desaparecieron la religión o las instituciones tribales indias hacia fines del siglo XIX? ¿O persistieron de modo subterráneo? En un contexto presente de sincero resurgimiento, correrían subterráneamente; de otra manera desaparecerían. Ninguna narrativa continua, ningún resultado concreto justifican la identidad y la trayectoria en Mashpee, profundamente impugnadas. Ni puede una simple onda evolutiva vincular los rumbos divergentes de su pasado, los puntos sin retorno y las vacilaciones que, con un futuro concebido de nuevo, súbitamente se convierten en prefiguraciones.

*

(*Vacilaciones.* En 1869, Blind Joe Amos y la mayoría de los propietarios de Mashpee acordaron que no estaban listos aún para convertirse en ciudadanos de Massachusetts, empresarios independientes con control personal sobre sus tierras. Lo evitaron, declinando un paso "progresivo" impuesto por la Legislatura. ¿Fue por atraso? ¿Confusión? ¿Temor? ¿O por algo más: una visión alternativa? ¿Una voz diferente?

Lo que Susan Howe (1985) ha escrito sobre una mujer —Emily Dickinson, que trabajaba durante la misma década desde otro lugar del "aislamiento" de Nueva Inglaterra— extrañamente repro-

duce el mismo dilema indígena: el problema de encontrar un camino diferente en una Norteamérica capitalista.

> *Hesitar,* del latín, significa vacilar. Balbucear. Caer en duda, tener dificultad para hablar. "*El* puede hacer una pausa pero *él* no debe vacilar": Ruskin. La vacilación envolvió y rodeó a todos en esa edad confiada de agresiva expansión industrial y construcción brutal del Imperio. Vacilación y Separación. La Guerra Civil partió a América en dos. *El* debería detenerse. *Ella* vaciló. La separación sexual, racial y geográfica están en el corazón de la Definición. Trágica y eterna dicotomía: si nos comprometemos con la Realidad más profunda, ¿es este mundo de la imaginación el mismo para hombres y mujeres? ¿Qué voz, cuando vacilamos y permanecemos en silencio, se está moviendo para encontrarnos? (pág. 22)

En 1869, Joe Amos y los demás no quisieron registrarse como si se resistieran a la ciudadanía plena. Separación y dicotomía no estaban en su agenda: Ya estaban más que medio atrapados en una nueva Norteamérica. Es importante diferenciar vacilación de resistencia, porque la vacilación no necesita oponerse o consentir a la corriente dominante. Puede ser una atenta espera, una planificación, una anticipación de posibilidades históricas. Junto a la historia de las resistencias, necesitamos una historia de las vacilaciones.)

Las historias sobre el contacto y el cambio cultural han sido estructuradas por una penetrante dicotomía: absorción por el otro o resistencia ante el otro. Un temor ante la identidad perdida, un tabú puritano a mezclar creencias y cuerpos, pende sobre el proceso. Pero ¿qué pasa si la identidad se concibe no como un límite a ser mantenido sino como un nexo de relaciones y transacciones que comprometen activamente a un sujeto? La historia o las historias de la interacción deben ser, entonces, más complejas, menos lineales y teleológicas. ¿Qué cambia cuando el sujeto de la "historia" ya no es occidental? ¿Cómo se presentan las historias de contacto, resistencia y asimilación desde el punto de vista de grupos en los que el intercambio, antes que la identidad, es el valor fundamental a sostener? Los sucesos siempre están mediados por las estructuras culturales locales. Concentrándose en los lugares periféricos, en las olvidadas "islas de historia" según palabras de Sahlins, "nosotros ... multiplicamos nuestras concepciones de la historia mediante la diversidad de las estructuras. De pronto, hay todo tipo de cosas nuevas a considerar" (1985:72).

En la diversidad de las historias locales —como la de Mashpee— encontramos procesos y direcciones distintivas. El flujo de los acontecimientos, canalizado e inevitable, comienza a serpentear, divagar, bifurcarse. En 1830, por ejemplo, el estatus de propietario de los indios de Mashpee ¿era una "supervivencia" erosionada de la arcaica ley inglesa, una forma social destinada a desaparecer? ¿O, hacia el siglo XIX, se había convertido en una invención específica, una nueva forma de vivir sobre tierra india en la Norteamérica moderna, un futuro posible? Ninguno de los relatos es falso; ambos pueden estar ampliamente documentados por el registro histórico. Decir que la extraña identidad "tribal" de la Plantación Mashpee estaba destinada a desaparecer es aceptar la historia de los vencedores. Pero la demanda presentada un siglo después era un intento por reabrir esta conclusión inevitable. La plantación semiautónoma de Mashpee, una mezcla particular de ciudadanía individual y vinculación colectiva, aparecía ahora no como un callejón histórico sin salida sino como un precursor del tribalismo reinventado. No estaba en discusión el retorno a una tradición wampanoag pura, sino más bien una reinterpretación de la discutida historia de Mashpee, a fin de actuar enérgicamente —con otros grupos indios— en un impuro presente transformado en futuro.

Cualquiera haya sido el resultado del juicio, la vida "tribal" nuevamente se tornó poderosa en Mashpee. Sólo un sentido literal y retrógrado de autenticidad (uno que ningún grupo aplicaría de buena gana a sí mismo sino sólo a los demás) podría negar esta realidad emergente. El Cacique Supremo Wampanoag, Elsworth Oakley, comentó después del veredicto: "¿Cómo puede una mayoría blanca decidir si nosotros somos una tribu? Nosotros sabemos quiénes somos".

El futuro de la vida de los norteamericanos nativos en Cape Cod después del revés en la corte es incierto.

*

Los años inmediatamente posteriores al veredicto estuvieron signados por el desorden en Mashpee. Una petición anticipada al Departamento del Interior por el estatus tribal surgió con lentitud. Durante este período, la Oficina de Asuntos Indios estandarizó sus procedimientos para demandas de reconocimiento, siguiendo criterios similares a aquéllos requeridos por la corte en el juicio *Mashpee vs. New Seabury et al.* (Weatherhead 1980:

17). Los indios de Mashpee observaron con desaliento el transcurrir de un reclamo hecho por sus compañeros wampanoag de Gay Head. En 1986, la petición fue rechazada en una sentencia preliminar. Los expertos gubernamentales citaron un insuficiente grado de especificidad comunal a lo largo de los años y una pérdida de la autoridad política tribal después que Gay Head se convirtiera en municipio en 1870. La historia de Gay Head fue similar a la de Mashpee.

Al apelar la sentencia preliminar, la Fundación por los Derechos de los Norteamericanos Nativos presentó evidencia adicional, compilada por Jack Campisi, de redes sociales permanentes entre los indios de Gay Head y de una línea de autoridad tribal posterior a 1870. El 8 de febrero de 1987, por primera vez la Oficina de Asuntos Indios anuló una sentencia preliminar negativa. Se les dio a los wampanoag de Gay Head el reconocimiento tribal pleno.

Citas de una publicación de la Fundación por los Derechos de los Norteamericanos Nativos:

Henry Sockbeson, el abogado penobscot que representa a la tribu: "Esta decisión significa que la gente de Gay Head estará en condiciones de presentar su demanda de tierras dentro de pocos meses. Bajo los términos del asentamiento, la tribu recibirá aproximadamente 100 ha que podrán ser explotadas. Anticipamos que las usarán para el desarrollo económico y de viviendas".

Gladys Widdiss, presidente del Concejo Tribal Wampanoag de Gay Head, Inc.: "Estoy encantada. Esto significa ahora que la tribu puede funcionar de una manera formalmente reconocida. Nuestro estatus de tribu ya no podrá ser más puesto en duda. El reconocimiento significa que nuestra supervivencia como tribu está asegurada para las generaciones venideras".

Jack Campisi y los abogados de la Fundación por los Derechos de los Norteamericanos Nativos están trabajando sobre la petición Mashpee.

Dos instantáneas

La señora Pells es una india nacida en Mashpee. Tiene setenta y un años y ahora vive a 29 kilómetros, cerca del Puente Bourne; es miembro activo del Concejo Tribal, Inc. Es noble, y de hablar pausado.

Muestra una fotografía ampliada de su abuela, Rebecca Hammond, la hija de Blind Joe Amos.

Ha sido miembro de la tribu wampanoag de Mashpee "desde el nacimiento".

Ella testimonia que vivió en Nueva York entre 1928 y 1972, donde participó activamente en varias organizaciones de norteamericanos nativos. En la década de 1940 fue secretaria de "Los Danzarines Indios Norteamericanos del Pájaro de Trueno". La mayor parte de los danzarines no eran de Massachusetts y sólo uno de ellos era de Cape Cod.

*

"Chiefy" Mills es el hijo adolescente de Earl Mills. Dice que sabe que es un indio porque su padre se lo dijo. Le gusta cazar y haraganear con sus primos en Mashpee. Campeón de tambor, a menudo participa en encuentros de norteamericanos nativos que tienen lugar en Nueva Inglaterra. Hace poco, estuvo entre los jóvenes que arrestaron en un campamento de retiro que se organizó para promover la conciencia india acerca de las 22 ha de tierra tribal en Mashpee.

Chiefy Mills tiene gran melena, se viste como un adolescente común. Usa algunas joyas.

P: (St. Clair): "Advierto que usa vincha y algunas insignias."

R: "Sí."

P: "¿Cuánto hace que ha estado usando esa vestimenta?"

R: "Oh, he estado usando vincha desde que la necesité, desde que mi pelo era bastante largo."

P: "¿Cuánto hace de eso?"

Juez: "¿Lo que usted tiene ahí, es una vincha india?"

R: "Es una vincha."

Juez: "¿Tiene cierto parecido con un pañuelo de seda común?"

R: "Correcto, es de ese material, sí."

Juez: "¿Un pañuelo que compra en una tienda y arregla de esa manera?"

R: "Sí."

Notas

1. La descripción de las personas y lugares data del otoño de 1977. Los lectores deben tener en cuenta que la vida de los individuos ha cambiado desde entonces, como lo han hecho ciertos aspectos de la situación en Mashpee.

2. Las dos "historias" que siguen representan el mejor y más breve resumen interpretativo que pude elaborar de las versiones contrapuestas sobre el pasado en Mashpee. Surgen selectivamente del testimonio de los expertos presentado en el juicio, testimonio demasiado largo, complejo y controvertido como para sintetizar adecuadamente. La forma general de los dos resúmenes refleja la conclusión proporcionada al final del testimonio por cada abogado principal de las partes. La "Historia I" está en deuda significativa con el libro de Francis Hutchins (1979) *Mashpee: The Story of Cape Cod's Indian Town*. Este libro adopta una posición en cierta forma más moderada que el testimonio de la corte en el cual se basa. La "Historia II" debe algo al enfoque del libro de James Axtell (1981) *The European and The Indian*. Axtell fue testigo por los demandantes.

* Literalmente, un conservador. En la Guerra Revolucionaria se aplicaba el epíteto a los partidarios de la corona inglesa.

3. Lawrence Rosen proporciona un buen resumen del antropólogo como testigo experto (1977), analizando los condicionamientos del sistema adverso, los dilemas éticos, los persistentes problemas de la definición de términos como *tribu*, *banda*, *nación* y *jefe*. Rosen sugiere que el rol de los antropólogos en los procedimientos legales probablemente irá en aumento y aconseja a los investigadores que se preparen para entrar a una arena peligrosa pero necesaria.

4. Ver Sturtevant 1983 para sus reflexiones sobre la disputa en torno al concepto de tribu en el juicio. El sugiere la necesidad de una definición concreta, "politética", lo suficientemente flexible como para adecuarse a la considerable variación local. Esto es apoyado por el investigador legal L.R.Weatherhead en su útil ensayo sobre el principio de estatus tribal en las cortes (1980). Weatherhead se refiere a la "'tribu' en un sentido etnohistórico... no a una definición antropológica básica de 'tribu' sino más bien a la historia peculiar de cada grupo indio. Así al hablar de reconciliar los significados legales y etnohistóricos de 'tribu' estamos hablando de obtener un estándar legal lo suficientemente flexible como para incluir los diversos ordenamientos sociales, políticos y culturales de cada grupo indígena americano" (p.5).

5. En el análisis precedente no estoy sugiriendo que las categorías etnográficas de cultura y tribu, comprometidas como lo están, deban ser subsumidas en el discurso reciente y más dinámico de la etnicidad. La etnicidad, como habitualmente se la concibe, es una concepción débil de cultura, apta para organizar la diversidad dentro de un Estado pluralista. La institución de la *tribu*, aun arrastrando matices de soberanía aborigen y las reminiscencias del siglo XVIII en que era sinónimo de *nación*, se integra con mayor dificultad en los estados modernos multiétnicos y multirraciales. La

resurgente identidad cultural y política afirmada por las tribus indias es más subversiva que la de los irlandeses o italianos norteamericanos: los norteamericanos nativos reclaman ser ciudadanos plenos de Estados Unidos y fundamentalmente ajenos a él.

6. La colección y análisis del folklore indio de Nueva Inglaterra de William Simmons, *Spirit of the New England Tribes* (1986), no disponible en el momento del juicio, proporciona amplia evidencia de la interpenetración productiva de fuentes cristianas y norteamericanas nativas. Muestra la forma en que se mantuvo la "tradición" india a través de la apropiación y la interacción, y cómo se transmitió tanto oralmente como por escrito. Simmons proporciona antecedentes del héroe cultural wampanoag de Mashpee, el gigante Maushop quien, en el testimonio de Ramona Peters, se convirtió inesperadamente en Moby Dick. Los abogados y expertos de los demandantes hicieron poco uso del folklore indio vigente, quizá por su evidente implicación en las tradiciones religiosas y los cuentos de hadas de los grupos étnicos del entorno.

Referencias bibliográficas

Abdel-Malek, Anouar. 1963. "L'orientalisme en crise." *Diogène* 24:109-142.

Achebe, Chinua. 1984. "Foreword." *Igbo Arts: Community and Cosmos,* comp. H.M. Cole y C.C. Aniakor, pp. vii-xi. Los Angeles: Museum of Cultural History, UCLA.

Adotevi, Stanislaus. 1972-73. "Le musée inversion de la vie." *L'art vivant* (edición especial, "Le musée en question") 36:10-11.

Alexander, Edward. 1979. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums.* Nashville, Ky.: American Association for State and Local History.

Alexandre, Pierre. 1971. "De l'ignorance de l'Afrique et de son bon usage: Notule autobiocritique." *Cahiers d'études africaines* 43:448-454.

—Alexandre, Pierre, comp. 1973. *French Perspective in African Studies.* Londres: Oxford University Press for the International African Institute.

Alloula, Malek. 1981. *Le harem colonial: Images d'un sous-érotisme.* Trad. Myrna y Wlad Godzich como *The Colonial Harem.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Ames, Michael. 1986. *Museums, the Public, and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology.* Vancouver: University of British Columbia Press.

Apollinaire, Guillaume. 1918. *Calligrammes,* trad. Anne Hyde Greet. Berkeley: University of California Press, 1980.

Artaud, Antonin. 1976. *The Peyote Dance.* Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.

Asad, Talal. 1986. "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology." En *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography,* comps. James Clifford y George Marcus, pp. 141-164. Berkeley: University of California Press.

Asad, Talal, comp. 1973. *Anthropology and the Colonial Encounter.* Londres: Ithaca Press.

Axtell, James. 1981. *The European and the Indian: Essays in the Ethnohistory of Colonial America.* Oxford: Oxford University Press.

Babcock, Barbara, Guy Monthan y Doris Monthan. 1986. *The Pueblo Storyteller: Development of a Figurative Ceramic Tradition.* Tucson: University of Arizona Press.

Bahr, D., J. Gregorio, D. Lopez y A. Alvarez. 1974. *Piman Shamanism and Staying Sickness (Ka:cim Mumkidag).* Tucson:University of Arizona Press.

Baines, Jocelyn. 1960. *Joseph Conrad: A Critical Biography.* Nueva York: McGraw-Hill.

Bajtín, Mijail. 1937. "Forms of Time and the Chronotope in the Novel." En *The Dialogic Imagination,* comp. Michael Holquist, pp. 84-258. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bajtín Mijail. 1953. "Discourse in the Novel." En *The Dialogic Imagination,* comp. Michael Holquist, pp. 259-442. Austin: University of Texas Press, 1981.

Balandier, Georges. 1960. "Tendances de l'ethnologie française." *Cahiers internationaux de sociologie* 27:11-22.

Banham, Reyner. 1986. *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture.* Cambridge, Mass.: MIT Press.

Barsh, Russel y James Youngblood Henderson. 1980. *The Road: Indian Tribes and Political Liberty.* Berkeley: University of California Press.

Barthes, Roland. 1957. *Mythologies.* París: Editions du Seuil (Traducción española: *Mitologías,* México, Siglo XXI, 1980.

Barthes, Roland. 1968. "L'effet de réel." Reimpreso en R.Barthes. *Le bruissement de la langue,* pp. 167-174. París: Editions du Seuil, 1984.

Barthes, Roland. 1970. *L'empire des signes.* Trad. Richard Howard como *Empire of Signs.* Nueva York: Hill and Wang, 1982.

Barthes, Roland. 1977. *Image Music Text.* Nueva York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. 1979. "African Grammar." En R. Barthes, *The Eiffel Tower and Other Mythologies,* pp. 103-109. Nueva York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire.* Trad. Richard Howard como *Camera Lucida.* Nueva York: Hill and Wang, 1981.

Bataille, Georges. 1930. "L'Amerique disparue." En Jean Babelon et al., *L'art précolombien,* pp. 5-14. París: Les Beaux Arts.

Bataille, Georges. 1949. *La part maudite.* Reimpresión. París: Editions de Minuit, 1967.

Bataille, Georges. 1957. *L'erotisme.* París: Editions de Minuit. (Traducción española: *El erotismo.* Barcelona, Tusquets, 1982.)

Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objects.* París: Gallimard (Traducción española: *El Sistema de los Objetos,* México, Siglo XXI, 1970).

Baumgarten, Murray. 1982. *City Scriptures: Modern Jewish Writing.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Beaucage, Pierre, Jacques Gomila y Lionel Vallée. *L'experience anthropologique,* pp. 71-133. Montreal: Presses de l'Université de Montréal.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press.

Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations,* comp. Hannah Arendt. Nueva York: Schocken Books.

Benjamin, Walter. 1977. *The Origin of German Tragic Drama.* Londres: New Left Books.

Benveniste, Emile. 1971. *Problems in General Linguistics.* Coral Gables, Fla.: University of Miami Press.

Berger, John y Jean Mohr. 1981. *Another Way of Telling.* Nueva York: Pantheon.

Berreman, Gerald. 1972. "Behind Many Masks: Impression Management in a Himalayan Village." En *Hindus of the Himalayas,* pp. xvii-lvii. Berkeley: University of California Press.
Bick, Mario. 1967. "An Index of Native Terms." En Bronislaw Malinowski, *A Diary in the Strict Sense of the Term,* pp. 299-315. Nueva York: Harcourt, Brace and World.
Bing, Fernande. 1964. "Entretiens avec Alfred Métraux." *L'homme* 4(2):20-23.
Blachère, Jean-Claude. 1981. *Le modèle nègre: Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tsara.* Dakar: Nouvelles Editions Africaines.
Blu, Karen. 1980. *The Lumbee Problem: The Making of an American Indian People.* Cambridge: Cambridge University Press.
Blumenson, Martin. 1977. *The Vildé Affair: Beginnings of the French Resistance.* Boston: Houghton Mifflin.
Boon, James. 1972. *From Symbolism to Structuralism.* Oxford: Blackwell (Traducción española: *Del Simbolismo al Estructuralismo,* Buenos Aires, Ateneo, 1976).
Boon, James. 1982. *Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions and Texts.* Cambridge: Cambridge University Press.
Bouiller, Henry. 1961. *Victor Segalen.* París: Mercure de France.
Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice.* Cambridge: Cambridge University Press.
Breton, André, et al. 1980. "Ne visitez pas l'Exposition coloniale." En *Tracts surréalistes et déclarations collectives,* comp. J.Pierre. París: Terrain Vague.
Brodeur, Paul. 1985. *Restitution: The Land Claims of the Mashpee, Passamaquoddy, and Penobscot Indians of New England.* Boston: Northeastern University Press.
Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* Nueva York: Knopf.
Bulmer, Ralph y Ian Majnep. 1977. *Birds of My Kalam Country.* Auckland: University of Auckland Press.
Bunn, James. 1980. "The Aesthetics of British Mercantilism." *New Literary History* 11:303-321.
Burke, Edmund III. 1979. "Islamic History as World History: Marshall Hodgson, 'The Venture of Islam'." *International Journal of Middle East Studies* 10:87-101.
Burridge, K.O.L. 1973. *Encountering Aborigines.* Nueva York: Pergamon.

Caillois, Roger. 1939. *L'homme et le sacré.* París: Libraire E. Leroux.
Calame-Griaule, Geneviève. 1965. *Ethnologie et langage: La parole chez les dogon.* París: Gallimard (Traducción española: *Etnología y Lenguaje. La palabra del pueblo dogon,* Madrid, Editora Nacional, 1982).
Cantwell, Robert. 1984. *Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound.* Urbana: University of Illinois Press.
Carpenter, Edmund. 1975. "Collecting Northwest Coast Art." En Bill Holm y Bill Reid, *Indian Art of the Northwest Coast,* pp. 9-49. Seattle: University of Washington Press.

Casagrande, Joseph, comp. 1960. *In the Company of Man: Twenty Portraits of Anthropological Informants*. Nueva York: Harper and Row.

Centilivres, Pierre. 1982. "Des 'instructions' aux collections: La production ethnographique de l'image de l'orient." En *Collection passion*, comp. J. Hainard y R. Kaehr, pp. 33-61. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.

Césaire, Aimé. 1983. *Aimé Césaire: The Collected Poetry,* trad. Clayton Eshleman y Annette Smith. Berkeley: University of California Press.

Chaney, David y Michael Pickering. 1968a. "Democracy and Communication: Mass Observation 1937-1943." *Journal of Communication,* invierno: 41-56.

Chaney, David. 1968b. "Autorship in Documentary: Sociology as an Art Form in Mass Observation." En *Documentary and the Mass Media,* comp. John Corner, pp. 29-46. Londres: Edward Arnold.

Chapman, William. 1985. "Arranging Ethnology: A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition." En *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others,* comp. George Stocking, pp. 15-48. Madison: University of Wisconsin Press.

Clifford, James. 1979. "Naming Names." *Canto: Review of the Arts* 3(1): 142-153.

Clifford, James. 1980. "Fieldwork, Reciprocity, and the Making of Ethnographic Texts." *Man* 15:518-532.

Clifford, James. 1982a. *Person and Myth: Maurice Leenhardt in the Melanesian World*. Berkeley: University of California Press.

Clifford, James. 1982b. Reseña de *Nisa,* por Marjorie Shostak. *London Times Literary Supplement*. Sept. 17:994-995.

Clifford, James. 1986a. "Partial Truths." En *Writing Culture,* comp. James Clifford y George Marcus, pp. 1-26. Berkeley: University of California Press.

Clifford, James. 1986b. "On Ethnographic Allegory." En *Writing Culture,* comp. James Clifford y Goerge Marcus, pp. 98-121. Berkeley: University of California Press (Traducción española: en *Retóricas de la Etnografía,* Gijón, Júcar, 1991).

Clifford, James. 1986c. "The Tropological Realism of Michel Leiris." Introducción a *Sulfur 15* (edición especial de las traducciones de Leiris), comp. James Clifford, pp. 4-20.

Las referencias citadas en este libro figuran en la sección Fuentes, en pág. 450.

Clifford, James y George Marcus, comps. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: University of California Press (Traducción española: *Retóricas de la Etnografía,* Gijón, Júcar, 1991).

Codrington, R.H. 1891. *The Melanesians.* Reimpresión. Nueva York: Dover, 1972.

Coe, Ralph. 1986. *Lost and Found Traditions: Native American Art:1965-1985.* Seattle: University of Washington Press.

Cohen, David. 1974. *The Ramapo Mountain People.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Cohen, Marcel. 1962. "Sur l'ethnologie en France." *La pensée* 105:85-96.

Cole, Douglas. 1985. *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts.* Seattle: University of Washington Press.

Cole, Herbert y Chike Aniakor, comps. 1984. *Igbo Arts: Community and Cosmos*. Los Angeles: Museum of Cultural History, UCLA.
Comaroff, Jean. 1985. *Body of Power, Spirit of Resistance: The Culture and History of a South African People*. Chicago: University of Chicago Press.
Condominas, Georges. 1972a. "Marcel Mauss et l'homme de terrain." *L'arc* 48:3-7.
Condominas, Georges. 1972b. "Marcel Mauss père de l'ethnographie française." *Critique* 279:118-139.
Conrad, Joseph. 1899. *El corazón de las tinieblas*. Nueva York: Norton Critical Editions, 1971 (Traducción española: *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Alianza, 1976).
Conrad, Joseph. 1911. *Victory*. Londres: Methuen.
Copans, Jean. 1973. "Comment lire Marcel Griaule? A propos de l'interprétation de Dirk Lettens." *Cahiers d'études africaines* 49: 156-157.
Copans, Jean. 1974. *Critiques et politiques de l'anthropologie*. París: Maspéro.
Copans, Jean. 1975. *Anthropologie et impérialisme*. París: Maspéro.
Crapanzano, Vincent. 1977. "The Writing of Ethnography." *Dialectical Anthropology* 2(1):69-73.
Crapanzano, Vincent. 1980. *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press.

Davenport, Guy. 1979. "Au tombeau de Charles Fourier". En *Da Vinci's Bicycle*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
De Certeau, Michel. 1980. "Writing vs. Time: History and Anthropology in the Works of Lafitau." *Yale French Studies* 59:37-64.
De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
Defert, Daniel. 1982. "The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries." *Dialectical Anthropology* 7:11-20.
De Ganay, Solange. 1941. *Les devises des dogon*. París: Institut d'Ethnologie.
Delafosse, Louise. 1976. *Maurice Delafosse: Le berrichon conquis par l'Afrique*. París: Societé Française d'Histoire d'Outre-Mer.
Delafosse, Maurice. 1909. *Broussard: Les états d'âme d'un colonial*. París: Hermann.
Demarle, M., comp. 1957. *Marcel Griaule, conseiller de l'Union française*. París: Nouvelles Editions Latines.
Depestre, René. 1980. *Bonjour et adieu à la négritude*. París: Robert Lafont.
Derrida, Jacques. 1970. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." En *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, comp. R. Macksey y E. Donato, pp. 246-272. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Deschamps, Hubert. 1975. *Roi de la brousse: Mémoires d'autres mondes*. París: Berger-Levrault.
Desnos, Robert. 1929. "Rossignol." *Documents* 1(2):117; 1(4):215.
Devereux, Georges. 1967. *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*. La Haya: Mouton (Traducción española: *De la Ansiedad al*

Método en las Ciencias del Comportamiento, México, Siglo XXI, 1977).
Diamond, Stanley. 1974. *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization.* New Brunswick, N.J.: Dutton.
Dias, Nelia. 1985. "La fondation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1879-1900): Un aspect de l'histoire institutionelle de l'anthropologie française." *Thesis,* Troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París.
Dieterlen, Germaine. 1941. *Les âmes des dogon.* París: Institut d'Ethnologie.
Dieterlen, Germaine. 1951. *Essai sur la religion Bambara.* París: Presses Universitaires de France.
Dieterlen, Germaine. 1955. "Mythe et organisation sociale en Soudan français." *Journal de la Société des Africanistes* 25:119-138.
Dieterlen, Germaine. 1957. "Les resultats des missions Griaule au Soudan français (1931-1956)." *Archives de sociologie des religions* enero-junio: 137-142.
Dilthey, Wilhelm. 1914. "The Construction of the Historical World in the Human Sciences." En W.Dilthey: *Selected Writings,* comp. H.P. Rickman, pp. 168-245. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
Dominguez, Virginia. 1986. "The Marketing of Heritage." *American Ethnologist* 13(3):546-555.
Douglas, Mary. 1967. "If the dogon". *Cahiers d'études africaines* 28:659-672.
Drummond, Lee. 1981. "The Cultural Continuum: A Theory of Intersystems." *Man* 15:352-374.
Duchet, Michèle. 1971. *Anthropologie et histoire au siècle des lumières.* París: Maspéro.
Dumont, Jean-Paul. 1978. *The Headman and I.* Austin: University of Texas Press.
Dumont, Louis. 1972. "Une science en devenir." *L'arc* 48:8-21.
Duvignaud, Jean. 1973. *Le langage perdu: Essai sur la différence anthropologique.* París: Presses Universitaires de France (Traducción española: *El Lenguaje Olvidado. Ensayo sobre la diferencia,* México, Siglo XXI, 1977).
Duvignaud, Jean. 1979. "Roger Caillois et l'imaginaire". *Cahiers internationaux de sociologie* 66:91-97.
Dwyer, Kevin. 1977. "On the Dialogic of Fieldwork". *Dialectical Anthropology* 2(2):143-151.
Dwyer, Kevin. 1979. "The Dialogic of Ethnology". *Dialectical Anthropology* 4(3):205-224.
Dwyer, Kevin. 1982. *Moroccan Dialogues.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ehrmann, Henry W. 1976. *Comparative Legal Cultures.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
Einstein, Carl. 1915. *Negerplastik.* Trad. T. y R. Bugard como *La sculpture africaine.* París: Crès, 1922.
Einstein, Carl. 1929. "André Masson, étude ethnologique." *Documents* 1(2):93-104.
Evans-Pritchard, E.E. 1969. *Los nuer.* Oxford: Oxford University Press.
Evans-Pritchard, 1974. *Man and Woman among the Azande.* Londres: Fa-

ber and Faber (Traducción española: *La Relación Hombre-Mujer entre los Azande*, Barcelona, Grijalbo, 1978).

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
Fahim, Hussein, comp. 1982. *Indigenous Anthropology in Non-Western Countries*. Durham: University of North Carolina Press.
Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Lcs mots, la mort, les sorts*. París: Gallimard. Trad. Catherine Cullen como *Deadly Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Favret-Saada, Jeanne y Contreras, Josée. 1981. *Corps pour corps: Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*. París: Gallimard.
Feest, Christian. 1984. "From North America". En *"Primitivism" en Twentieth Century Art*, comp. William Rubin, pp. 85-95. Nueva York: Museum of Modern Art.
Fenton, James. 1984. *Children in Exile: Poems 1968-1984*. Nueva York: Random House.
Fernandez, James. 1978. "African Religious Movements." *Annual Review of Anthropology* 7:195-234.
Fernandez, James. 1985. *Bwiti: An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*. Princeton: Princeton University Press.
Firth, Raymond, et al. 1957. *Man and Culture: An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*. Londres: Routledge and Kegan Paul (Traducción española: *Hombre y Cultura: La obra de Bronislaw Malinowski*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974).
Firth, Raymond. 1977. "Anthropological Research in British Colonies: Some Personal Accounts." *Anthropological Forum* 4 (edición especial).
Fischer, Michael. 1986. "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory." En *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, comps. James Clifford y George Marcus, pp. 194-233. Berkeley: University of California Press (Traducción española: en *Retóricas de la Etnografía*, Gijón, Júcar, 1991).
Fisher, Philip. 1975. "The Future's Past." *New Literary History* 6(3):587-606.
Fontana, Bernard. 1975. Introduction. En Frank Russell, *The Pima Indians*. Tucson: University of Arizona Press.
Fortes, Meyer. 1973. "On the Concept of the Person among the Tallensi." En *La notion de personne en Afrique noire*. París: C.N.R.S.
Foster, Geoge, et al., comps. 1979. *Long-Term Field Research in Social Anthropolgy*. Nueva York: Academic Press.
Foster, Hal. 1985. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Trad. como *The Order of Things*. Nueva York: Random House, 1970 (Traducción española: *Las Palabras y las Cosas*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984).
Foucault, Michel. 1969. *L'archaeologie du savoir*. Trad. A.M.Sheridan Smith como *The Archaeology of Knowledge*. Londres: Harper Colophon, 1972 (Traducción española: *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970).
Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Trad. de Alan Sheridan como

Discipline and Punish, Nueva York: Vintage, 1979. (Traducción española: *Vigilar y castigar.* Madrid, Siglo XXI, 1982.)
Foucault, Michel. 1976. *La volonté de savoir.* Trad. Robert Hurley como *The History of Sexuality.* Vol.1. Nueva York: Pantheon, 1978 (Traducción española: *Historia de la Sexualidad. 1. La Voluntad de Saber,* México, Siglo XX1, 1977).
Foucault, Michel. 1977. "Nietzsche, Genealogy, History." En *Language,* Counter-Memory, Practice, pp. 139-164. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge.* Nueva York. Pantheon.
Freeman, Derek. 1983. *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Fried, Morton. 1975. *The Notion of Tribe.* Menlo Park, Calif.: Cummings.
Fussell, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory.* Oxford: Oxford University Press.

Geertz, Clifford. 1968. "Thinking as a Moral Act: Ethical Dimensions of Anthropological Fieldwork in the New States." *Antioch Review* 28:139-158.
Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures.* Nueva York: Basic Books (Traducción española: *La Interpretación de las Culturas,* Barcelona, Gedisa, 1987).
Geertz, Clifford. 1976. "From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding." En *Meaning in Anthropology,* comps. Keith Basso y Henry Selby, pp. 221-238. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Geertz, Clifford. 1983. "Works and Lives: The Anthropologist as Author." Conferencias pronunciadas en la Universidad de Stanford, marzo de 1983. En prensa. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988 (Traducción española: *El Antropólogo como Autor,* Barcelona, Paidós, 1989).
Giddens, Anthony. 1979. *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis.* Berkeley: University of California Press.
Gide, André. 1927. *Voyage au Congo.* París: Gallimard.
Gide, André. 1928. *Le retour du Tchad.* París, Gallimard.
Gilot, Françoise. 1964. *Life with Picasso.* Nueva York: McGraw-Hill.
Gilsenan, Michael. 1986. *Imagined Cities of the East: An Inaugural Lecture.* Oxford: Clarendon Press.
Ginzburg, Carlo. 1980. "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method." *History Workshop* 9 (spring): 5-36.
Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life.* Garden City, N.Y.: Doubleday.
Goldman, Irving. 1980. "Boas on the Kwakiutl: The Ethnographic Tradition." En *Theory and Practice: Essays Presented to Gene Weltfish,* comp. Stanley Diamond, pp. 334-336. La Haya: Mouton.
Gomila, Jacques. 1976. "Objectif, objectal, objecteur, objecte". En Pierre Beaucage, Jacques Gomila y Lionel Vallée, *L'experience anthropologique,* pp. 71-133. Montreal: Presses de l'Université de Montréal.
Goody, Jack. 1967. Revista de *Conversations with Ogotemmêli,* por M. Griaule. *American Anthropologist* 69:239-241.

Graburn, Nelson, comp. 1976. *Ethnic and Tourist Arts.* Berkeley: University of California Press.
Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare.* Chicago: University of Chicago Press.
Greimas, A.J. y François Rastier. 1968. "The Interaction of Semiotic Constraints." *Yale French Studies* nº 41:86-105.
Griaule, Marcel. 1929. "Crachat." *Documents* 1(7):381.
Griaule, Marcel. 1930. *Documents* 2(1):46-47.
Griaule, Marcel. 1933. "Introduction méthodologique." *Minotaure* 2:7-12.
Griaule, Marcel. 1934a. *Les flambeurs d'hommes.* París: Calmann-Lévy.
Griaule, Marcel. 1934b. "Mission Dakar-Djibouti." *Minotaure 2* (edición especial).
Griaule, Marcel. 1937. "L'emploi de la photographie aérienne et la recherche scientifique." *L'anthropologie* 47:469-471.
Griaule, Marcel. 1938. *Masques Dogons.* París: Institut d'Ehtnologie.
Griaule, Marcel. 1943. *Les Saô légendaires.* París. Gallimard.
Griaule, Marcel. 1946. "Notes de terrain, dogon, Ogotemmêli" (11 microfichas). París: Musée de l'Homme, 1974.
Griaule, Marcel. 1948a. *Dieu d'eau: Entretiens avec Ogotemmêli.* París: Editions du Chêne. Trad. R. Butler y A. Richards como *Conversations with Ogotemmêli.* Londres: Oxford University Press for the International African Institute, 1965 (Traducción española: *Dios de Agua,* Barcelona, Alta Fulla, 1987).
Griaule, Marcel. 1948b. "L'action sociologique en Afrique noire." *Présence africaine,* marzo-abril:388-391.
Griaule, Marcel. 1948c. *Les grandes explorateurs.* París: Presses Universitaires de France.
Griaule, Marcel. 1951. "Préface." En G. Dieterlen, *Essai sur la religion Bambara,* pp. vii-x. París: Presses Universitaires de France.
Griaule, Marcel. 1952a. "Le savoir des dogon." *Journal de la Société des Africanistes* 22:27-42.
Griaule, Marcel. 1952b. "Connaissance de l'homme noir." En *La connaissance de l'homme au XXe siècle,* pp. 11-24, 147-166. Neufchâtel: Musée d'Ethnographie.
Griaule, Marcel. 1952c. "L'enquête orale en ethnologie." *Revue philosophique,* oct.-dec.:537-553.
Griaule, Marcel. 1953. "The Problem of Negro Culture." En *Interrelations of Cultures,* pp. 352-378. UNESCO. Reimpresión. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1971.
Griaule, Marcel. 1957. *Méthode de l'ethnographie.* París: Presses Univesitaires de France (Traducción española: *El Método de la Etnografía,* Buenos Aires, Nova, 1957).
Griaule, Marcel y Germaine Dieterlen. 1965. *Le renard pâle.* Vol. 1. París: Institut d'Ethnologie.
Guidieri, Rémo y Francesco Pellizzi. 1981. Editorial. *Res* 1:3-6.
Guillemin, Jean. 1975. *Urban Renegades: The Cultural Strategy of American Indians.* Nueva York: Columbia University Press.
Guss, David. 1986. "Keeping It Oral: A Yekuana Ethnology." *American Ethnologist* 13(3):413-429.

Haacke, Hans. 1975. *Framing and Being Framed*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
Hainard, Jacques y Rolland Kaehr, comps. 1982. *Collections passion*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
Hainard, Jacques. 1985. *Temps perdu, temps retrouvé: Voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
Hainard, Jacques. 1986. "Temps perdu, temps retrouvé. Du coté de l'ethno..." *Gradhiva* 1 (otoño):33-37.
Handler, Richard. 1985. "On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's *Patrimoine*". En *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others*, comp. George Stocking, pp. 192-217. Madison: University of Wisconsin Press.
Handler, Richard y Jocelyn Linnekin. 1984. "Tradition, Genuine or Spurious." *Journal of American Folklore* 97:273-290.
Hannerz, Ulf. n.d. "The World System of Culture: The International Flow of Meaning and its Local Management." Manuscrito.
Haraway, Donna. 1985. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936." *Social Text*, invierno:20-63.
Harris, Wilson. 1973. *The Whole Armour and The Secret Ladder*. Londres: Faber and Faber.
Hartog, François: 1971. *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*. París: Gallimard.
Heller, Thomas, Morton Sosna y David Wellbery, comps. 1986. *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Stanford: Stanford University Press.
Hiller, Susan. 1979. Review of "Sacred Circles: 2,000 Years of North American Art." *Studio International*, dic.:8-15.
Hinsley, Curtis. 1983. "Ethnographic Charisma and Scientific Routine: Cushing and Fewkes in the American Southwest, 1879-1893." En *History of Anthropology*. Vol.1, *Observers Observed*, comp. George Stocking, pp. 53-69. Madison: University of Wisconsin Press.
Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
Hodgson, Marshall. 1963. "The Interrelatedness of Societies in History." *Comparative Studies in Society and History* 5:227-250.
Hodgson, Marshall. 1974. *The Venture of Islam*. Vol. 1. Chicago: University of Chicago Press.
Hollier, Denis, comp. 1979. *Le Collège de Sociologie*. París: Gallimard.
Honour, Hugh. 1975. *The New Golden Land*. Nueva York: Pantheon.
Houghton, Walter. 1957. *The Victorian Frame of Mind*. New Haven: Yale University Press.
Hountondji, Paulin. 1977. *Sur la "philosophie" africaine*. Trad. Henri Evans como *African Philosophy: Myth and Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
Hourani, Albert. 1967. "Islam and the Philosophers of History." *Middle Eastern Studies* 3:204-268.
Hourani, Albert. 1979. "Orientalism". *New York Review of Books*, March 8:29-30.
Howe, Susan. 1985. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books.
Hutchins, Francis. 1979. *Mashpee: The Story of Cape Cod's Indian Town*. West Franklin, N.H.: Amarta Press.

Hymes, Dell, comp. 1969. *Reinventing Anthropology*. Nueva York: Pantheon.
Imperato, Pascal. 1978. *dogon Cliff Dwellers: The Art of Mali's Mountain People*. Nueva York: L. Kahan Gallery.

Jackson, Anthony, comp. 1987. *Anthropology at Home*. Londres: Tavistock.
Jakobson, Roman. 1959. "Boas' View of Grammatical Meaning." En *The Anthropology of Franz Boas*, comp. Walter Goldschmidt, pp. 139-145. San Francisco: American Anthropological Association.
Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
Jameson, Fredric. 1979. "Marxism and Historicism." *New Literary History* 11(1):41-73.
Jamin, Jean. 1977. *Les lois du silence: Essai sur la fonction sociale du secret*. París: Maspéro.
Jamin, Jean. 1979. "Une initiation au réel: A propos de Segalen." *Cahiers internationaux de sociologie* 66:125-139.
Jamin, Jean. 1980. "Un sacré collège ou les apprentis sorciers de la sociologie." *Cahiers internationaux de sociologie* 68:5-30.
Jamin, Jean. 1982a. "Objets trouvés des paradis perdus: A propos de la Mission Dakar-Djibouti." En *Collections passion*, comps. J.Hainard y R. Kaehr, pp. 69-100. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
Jamin, Jean. 1982b. "Les métamorphoses de *L'Afrique fantôme*." *Critique* 418:200-212.
Jamin, Jean. 1985. "Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues?" En *Temps perdu, temps retrouvé: Voir les choses du passé au présent*, comps. J.Hainard y R. Kaehr, pp. 51-74. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
Jamin, Jean. 1986. "L'ethnographie mode d'inemploi: De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation." En *Le mal et la douleur*, comps. J.Hainard y R. Kaehr, pp. 45-79. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
Jencks, Charles. 1973. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Londres: Penguin.
Jones, Nicholas Burton y Melvin Konner. 1976. "!Kung Knowledge of Animal Behavior." *Kalahari Hunter-Gatherers*, comps. R. Lee y I. De Vore, pp. 325-348. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Jules-Rosette, Benetta. 1984. *The Messages of Tourist Art*. New York: Plenum.

Karady, Victor. 1981. "French Ethnology and the Durkheimian Breakthrough." *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 12:165-176.
Karady, Victor. 1982. "Le problème de la légitimité dans l'organisation historique de l'ethnologie française". *Revue française de sociologie*. 32(1): 17-36.
Karl, Frederick. 1979. *Joseph Conrad: The Three Lives*. Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux.
Kaufman, Walter, comp. 1954. *The Portable Nietzsche*. Nueva York: Vintage.

Keesing, Roger. 1974. "Theories of Culture." *American Anthropologist* 2:73-97.
Kermode, Frank. 1980. *The Genesis of Secrecy: The Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Khatibi, Abdelkebir. 1976. "Jacques Berque ou le saveur orientale." *Les temps modernes* 359:2159-2181.
Kroeber, A.L. 1931. Reseña de *Growing Up in New Guinea,* por Margaret Mead. *American Anthropologist* 36:248.
Kroeber, A. L. y Clyde Kluckhohn. 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions.* Nueva York: Vintage.

Lacoste-Dujardin, Camille. 1977. *Dialogue des femmes en ethnologie.* París: Maspéro.
Lafitau, Joseph-François. 1724. *Moeurs des sauvages ameriquains comparées aux moeurs des premiers temps.* París: Saugrain l'ainé et Charles Etienne Hochereau.
Langham, Ian. 1981. *The Building of British Social Anthropology.* Nueva York: Dover.
Laude, Jean. 1968. *La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre".* París: Editions Klincksieck.
Leach, Edmund. 1976. *Culture and Communication.* Cambridge: Cambridge University Press (Traducción española: *Cultura y Comunicación,* México, Siglo XXI, 1979).
Lebeuf, Jean-Paul. 1975. Reseña de *Mystagogie et mystification,* por D.A. Lettens, Journal de la *Société des Africanistes* 45:230-232.
Leclerc, Gérard. 1972. *Anthropologie et colonialisme*. París: Fayard.
Leenhardt, Maurice. 1932. *Documents néo-calédoniens.* París: Institut d'Ethnologie.
Leenhardt, Maurice. 1937. *Do Kamo: La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. París: Gallimard. Trad. Basia Gulati como *Do Kamo: Person and Myth in the Melanesian World*. Chicago: University of Chicago Press, 1979 (Traducción española: *Do Kamo,* Buenos Aires, Eudeba, 1969).
Leenhardt, Maurice. 1950. "Marcel Mauss". *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses,* pp. 19-23.
Lienhardt, Godfrey. 1961. *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka.* Oxford: Oxford University Press.
Leiris, Michel. 1929a. "Alberto Giacometti." *Documents* 1(4):209-211. Trad. J. Clifford en *Sulfur* 15(1986):38-41.
Leiris, Michel. 1929b. "L'eau à la bouche." *Documents* 1(7):381-382. Trad. L. Davis en *Sulfur* 15(1986):41-42.
Leiris, Michel. 1929c. "Compte rendu de L'ile magique de William Seabrook." *Documents* 1(6):334.
Leiris, Michel. 1930. "L'oeil de l'ethnographie: A propos de la Mission Dakar-Djibouti." *Documents* 2(7):405-414.
Leiris, Michel. 1934. *L'Afrique fantôme.* Reimpreso con una nueva introducción. París: Gallimard, 1950.
Leiris, Michel. 1935. "L'Abyssinie intime." *Mer et Outre-mer,* junio:43-47.
Leiris, Michel. 1938a. "Du musée d'ethnographie au Musée de l'Homme." *Nouvelle revue française* 299:344-345.

Leiris, Michel. 1938b. "Le sacré dans la vie quotidienne." En *Le Collège de Sociologie*, comp. Denis Hollier, pp. 60-74. París: Gallimard, 1979.
Leiris, Michel. 1946. *L'âge d'homme*. París: Gallimard. Trad. Richard Howard como *Manhood*. Berkeley: North Point Press, 1985.
Leiris, Michel. 1948. "Avant propos." *La langue secrète des Dogons de Sanga*, pp. ix-xxv. París: Institut d'Ethnologie.
Leiris, Michel. 1948-1976. *La règle du jeu*. Vols. 1-4, *Biffures, Fourbis, Fibrilles, Frêle bruit*. París: Gallimard.
Leiris, Michel. 1950. "L'ethnographe devant le colonialisme." En *Les temps modernes* 58. Reimpreso en *Brisées*, pp. 125-145. París: Mercure de France, 1966.
Leiris, Michel. 1953. "The African Negroes and the Arts of Carving and Sculpture." En *Interrelations of Cultures*, pp. 316-351. Westport, Conn.: UNESCO.
Leiris, Michel. 1958. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Reimpresión. París: Le Sycomore, 1980.
Leiris, Michel. 1963. "De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*." *Critique* 195-196. Reimpreso en *Brisées*, pp. 256-266. París: Mercure de France, 1966.
Leiris, Michel. 1966a. *Brisées*. París: Mercure de France.
Leiris, Michel. 1966b. "The Musée de l'Homme: Where Art and Anthropology Meet." *Realities* 182:57-63.
Leiris, Michel. 1968. "The Discovery of African Art in the West." En M. Leiris y J. Delange, *African Art*. Nueva York: Golden Press.
Leiris, Michel. 1981. *Le ruban au cou d'Olympia*. París: Gallimard.
Leroi-Gourhan, André. 1982. *Les racines du monde*. París: Pierre Belford.
Lettens, D.A. 1971. *Mystagogie et mystification: evaluation de l'oeuvre de Marcel Griaule*. Bujumbura, Burundi: Presses Lavigerie.
Lévi-Strauss, Claude. 1943. "The Art of the Northwest Coast at the American Museum of Natural History." *Gazette des beaux arts*, sept.:175-182. Reimpreso parcialmente en *La voie des masques*, pp. 9-14. París: Plon, 1979 (Traducción española: *La Vía de las Máscaras*, México, Siglo XXI, 1989).
Lévi-Strauss, Claude. 1945. "French Sociology." En *Twentieth Century Sociology*, comps. Georges Gurvitch y Wilbert Moore, pp. 503-537. Nueva York: Philosophical Library (Traducción española: "Sociología Francesa" en *Sociología del Siglo XX*, Buenos Aires, Ateneo, 1956).
Lévi-Strauss, Claude. 1950. "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss." En M.Mauss, *Sociologie et anthropologie*, pp. ix-lii. París: Presses Universitaires de France (Traducción española: "Introducción a la Obra de Marcel Mauss", en M. Mauss, *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1971).
Lévi-Strauss, Claude. 1952. *Race and History*. París: UNESCO (Traducción española: "Raza e Historia" en *Antropología Estructural II*, México, Siglo XXI, 1979).
Lévi-Strauss, Claude. 1955. *Tristes tropiques*, trad. John y Doreen Weightman. Nueva York: Athenaeum, 1975 (Traducción española: *Tristes Trópicos*, Buenos Aires, Eudeba, 1970).
Lévi-Strauss, Claude. 1960. "Leçon inaugurale." Trad. M. Layton como "The Scope of Anthropology." En *Structural Anthropology*. Vol. 2, pp. 3-32.

Nueva York: Basic Books, 1976 (Traducción española: "El Campo de la Antropología", en *Antropología Estructural II,* México, Siglo XXI, 1979).
Lévi-Strauss, Claude. 1976. "The Work of the Bureau of American Ehtnology." En *Structural Anthropology.* Vol. 2. Nueva York: Basic Books, 1976 (Traducción española: "La obra del American Bureau of Ethnology y sus lecciones", en *Antropología Estructural II,* México, Siglo XXI, 1979).
Lévi-Strauss, Claude. 1978. "Preface." En Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning,* pp. xi-xxvi. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Lévi-Strauss, Claude. 1983. "New York post-et préfiguratif." En *Le regard éloigné,* pp. 345-356. París: Plon (Traducción española: "Nueva York post y prefigurativo", en *La Mirada Distante,* Barcelona, Plon, 1984).
Lévi-Strauss, Claude. 1985. "New York in 1941." En *The View from Afar,* pp. 258-267. Nueva York: Basic Books.
Levin, Gail. 1984. " 'Primitivism' in American Art: Some Literary Parallels of the 1910s and 1920s." *Arts,* nov.:101-105.
Lewis, I.M. 1973. *The Anthropologist's Muse.* Londres: London School of Economics and Political Science.
Lourau, R. 1974. *Le gai savoir des sociologues.* París: Union Générale des Editions.
Lowie, Robert. 1940. "Native Languages as Ethnographic Tools." *American Anthropologist* 42(1):81-89.
Lukács, Georg. 1964. *Studies in European Realism.* Nueva York: Grosset and Dunlap.
Lyman, Christopher. 1982. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward Curtis.* Nueva York: Pantheon.

Macnair, Peter, Alan Hoover y Kevin Neary. 1984. *The Legacy: Tradition and Innovation in Northwest Coast Indian Art.* Vancouver: Douglas and McIntyre.
Macpherson, C.B. 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism.* Oxford: Oxford University Press.
Makreel, Rudolf. 1975. *Dilthey: Philosopher of the Human Sciences.* Princeton: Princeton University Press.
Malinowski, Bronislaw. 1915. "The Natives of Mailu." *Transactions of the Royal Society of Southern Australia.* 39:49-706.
Malinowski, Bronislaw. 1916. "Baloma: Spirits of the Dead in the Trobriand Islands." En *Magic, Science and Religion.* Garden City, N.Y.: Natural History Press (Traducción española: "Baloma: Los espíritus de los muertos en las islas Trobriand", en *Magia, Ciencia y Religión,* Barcelona, Ariel, 1982).
Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonautas of the Western Pacific.* Londres: Routledge (Traducción española: *Los Argonautas del Pacífico Occidental,* Barcelona, Planeta-Agostini, 1986).
Malinowski, Bronislaw. 1932. "Pigs, Papuans and Police Court Perspective." *Man* 32:33-38.
Malinowski, Bronislaw. 1935. *Coral Gardens and Their Magic.* Bloomington: University of Indiana Press (Traducción española: *Los jardines de coral,* Barcelona, Labor, 1977).
Malinowski, Bronislaw. 1967. *A Diary in the Strict Sense of Term.* Nueva

York: Harcourt, Brace, and World (Traducción española: *Diario de Campo en Melanesia*, Gijón, Júcar, 1991).
Malroux, Paule. 1957. "Marcel Griaule." En *Marcel Griaule, counseiller de l'Union française*, comp. M.Demarle, pp. 13-16. París: Nouvelles Editions Latines.
Maquet, Jacques. 1964. "Objectivity in Anthropology." *Current Anthropology* 5:47-55.
Marcus, George. 1980. "Rhetoric and the Ethnographic Genre in Anthropological Research." *Current Anthropology* 21:507-510.
Marcus, George. 1985. "A Timely Rereading of Naven: Gregory Bateson as Oracular Essayist." *Representations* 12:66-82.
Marcus, George. 1986. "Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System." En *Writing Culture*, comps. James Clifford y George Marcus, pp. 165-193. Berkeley: University of California Press.
Marcus, George y Dick Cushman. 1982. "Ethnographies as Texts." *Annual Review of Anthropology* 11:25-69.
Marcus, George y Michael Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
Matthews, J.H. 1977. *The Imagery of Surrealism*. Siracusa: Syracuse University Press.
Mauss, Marcel. 1902. *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Trad. Robert Brain como *A General Theory of Magic*. Nueva York: Norton, 1972 (Traducción española: "Esbozo de una Teoría General de la Magia", en *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1971).
Mauss, Marcel. 1913. "L'Ethnographie en France et à l'étranger." En *Oeuvres*. Vol. 3:395-434. París: Editions de Minuit, 1969.
Mauss, Marcel. 1923. "Essai sur le don." En *Sociologie et anthropologie*, pp. 145-279. París: Presses Universitaires de France, 1950. Trad. Ian Cunnison como *The Gift*. Nueva York: Norton, 1967 (Traducción española: "Ensayo sobre los dones", en *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1971).
Mauss, Marcel. 1924. "Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie." En *Sociologie et anthropologie*, pp. 283-310. París: Presse Universitaires de France, 1950. Trad. Ben Brewster como "Real and Practical Relations between Psychology and Sociology." En *Sociology and Psychology*, pp. 1-32. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979 (Traducción española: "Relaciones reales y prácticas entre la sociología y la psicología", en *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1977).
Mauss, Marcel. 1930. *Documents* 2(3):177.
Mauss, Marcel. 1931. "Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques." Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Folleto preparado con la asistencia de M. Leiris y M.Griaule.
Mauss, Marcel. 1934. "Les techniques du corps." En *Sociologie et anthropologie*, pp. 363-386. París: Presses Universitaires de France. 1950. Trad. Ben Brewster como "Body techniques." En *Sociology and Psychology*, pp. 95-123. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979 (Traducción española: "Técnicas y Movimientos Corporales", en *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1977).

Mauss, Marcel. 1938. "Une catégorie de l'esprit humain: La notion de personne, celle de 'moi'." En *Sociologie et anthropologie* pp. 333-362. París: Presses Universitaires de France, 1950 (Traducción española: "Sobre una categoría del espíritu humano: La noción de persona y la noción de 'yo'", en *Sociología y Antropología,* Madrid, Tecnos, 1977).
Mauss, Marcel. 1947. *Manuel d'ethnographie.* París: Payot, 1967.
Mauss, Marcel. 1950. *Sociologie et anthropologie.* París: Presses Universitaires de France (Traducción española: *Sociología y Antropología,* Madrid, Tecnos, 1977).
Mauss, Marcel. 1968-69. *Oeuvres.* Vols. 1-3, comp. Victor Karady. París: Editions de Minuit.
Mazur, Rona Sue. 1980. "Town and Tribe in Conflict: a Study of Local-Level Politics in Mashpee, Massachusetts." Tesis, Columbia University.
Mead, Margaret. 1939. "Native Languages as Field-Work Tools." *American Anthropologist* 42(20):189-205.
Mead, Margaret. 1971. *The Mountain Arapesh.* Vol. 3. Garden City, N.Y.: Natural History Press.
Mead, Margaret. 1977. *Letters from the Field: 1925-1975.* Nueva York: Harper and Row (Traducción española: *Cartas de una Antropóloga,* Barcelona, Bruguera, 1983).
Mead, Sidney Moka, comp. 1984. *Te Maori: Maori Art from New Zealand Collections.* Nueva York: Harry Abrams.
Ménil, René. 1981. *Tracées: Identité, nègritude, esthétique aux Antilles.* París: Robert Lafont.
Merleau-Ponty, Maurice. 1947. *Humanisme et terreur.* París: Gallimard.
Métraux, Alfred. 1963. "Rencontre avec les ethnologues." *Critique* 195-196:677-684.
Michel-Jones, Françoise. 1978. *Retour au dogon: Figure du double et ambivalence.* París: Le Sycomore.
Miller, J.Hillis. 1965. "Conrad's Darkness." En *Poets of Reality,* cap. 1. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Mintz, Sidney. 1972. "Introduction to the Second English Edition." En Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti.* Nueva York: Schocken.
Mitchell, Juliet. 1984. *Women: The Longest Revolution.* Londres: Virago.
Monroe, Dan. 1986. "Northwest Coast Native American Art Reinstallation Planning Grant." Solicitud de fondos al NEH a beneficio del Oregon Art Institute, Portland, Oregon.
Mullaney, Steven. 1983. "Strange Things, Gross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance." *Representations* 3:40-67.

Nadeau, Maurice. 1965. *The History of Surrealism.* Nueva York: Macmillan.
Najder, Zdzislaw. 1964. *Conrad's Polish Background: Letters to and from Polish Friends.* Oxford: Oxford University Press.
Najder, Zdzislaw. 1983. *Joseph Conrad: A Chronicle.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
Nash, June. 1975. "Nationalism and Fieldwork." *Annual Review of Anthroplogy* 4:225-245.
Nash, June. 1979. *We Eat the Mines, the Mines Eat Us: Dependency and*

Exploitation in Bolivian Tin Mines. Nueva York: Columbia University Press.
Ogono d'Arou. 1956. "Allocution prononcée au cours des funérailles du Marcel Griaule à Sanga." *Journal de la Société des Africanistes* 26:8-10.
Ortner, Sherry. 1984. "Theory in Anthropology since the Sixties." *Comparative Studies in Society and History* 26:126-166.

Pala, S. 1931. *Exposition coloniale internationale de Paris, 1931.* París: Bibliothèque de la Ville de Paris.
Paulme, Denise. 1977. "Sanga 1935." *Cahiers d'études africaines* 65:7-12.
Payne, Harry. 1981. "Malinowski's Style." *Proceedings of the American Philosophical Society* 125:416-440.
Pietz, William. 1985. "The Problem of the Fetish, 1." *Res* 9 (primavera):5-17.
Pomian, Krzysztof. 1978. "Entre l'invisible et le visible: La collection." *Libre* 78(3):3-56.
Pratt, Mary Louise. 1977. "Nationalizing Exoticism: Spanish America after Indpendence." *Inscriptions* 2:29-35.
Price, Richard. 1973. Introduction. En *Maroon Societies.* Nueva York: Anchor.
Price, Richard. 1983. *First Time: The Historical Vision of an Afro-American People.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Price, Sally. 1986. "L'esthetique et le temps: Commentaire sur l'histoire orale de l'art." *L'ethongraphie* 82:215-225.
Price, Sally y Richard Price. 1980. *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest.* Berkeley: University of California Press.
Pye, Michael. 1987. "Whose Art Is It Anyway?" *Connoisseur,* marzo:78-85.

Queneau, Raymond. 1981. *Contes et propos.* París: Gallimard.

Rabassa, José. 1985. "Fantasy, Errancy, and Symbolism in New World Motifs: An Essay on Sixteenth-Century Spanish Historiography." Tesis, University of California, Santa Cruz.
Rabinow, Paul. 1977. *Reflections on Fieldwork in Morocco.* Berkeley: University of California Press.
Rabinow, Paul. 1986. "Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthroplogy." En *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography,* comps. J.Clifford y G.Marcus, pp. 234-261. Berkeley: University of California Press (Traducción española: "Las representaciones son hechos sociales", en *Retóricas de la Etnografía,* Gijón, Júcar, 1991).
Rabinow, Paul y William Sullivan, comps. 1979. *Interpretive Social Science.* Berkeley: University of California Press.
Radcliffe-Brown, A.R. 1922. *The Andaman Islanders.* Reimpresión. Nueva York: The Free Press, 1948.
Rama, Angel. 1982. *Transculturación narrativa y novela latinoamericana.* México, Siglo XXI.
Rentoul, Alex. 1931a. "Physiological Paternity and the Trobrianders." *Man* 31:153-154.
Rentoul, Alex. 1931b. "Papuans, Professors and Platitudes." *Man* 31:274-276.

Reynolds, B. 1983. "The Relevance of Material Culture to Anthropology." *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 2:63-75.
Richards, A.I. 1967. "African System of Thought: An Anglo-French Dialogue." *Man* 2:286-298.
Rickman, H.P., comp. 1976. *Wilhelm Dilthey: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
Ricoeur, Paul. 1971. "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text." *Social Research* 38:529-562 (Traducción española: "La acción considerada como texto", en *Hermenéutica y Acción,* Argentina, Docencia, 1988).
Rivet, Paul. 1929. Artículo sin título. *Documents* 1(3):130-134.
Rivet, Paul. 1948. "Organization of an Ethnological Museum." *Museum* 1:110-118.
Rivet, Paul y Georges-Henri Rivière. 1933. "Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti." *Minotaure* 2:3-5.
Rivière, Georges-Henri. 1968. "My Experience at the Musée d'Ethnologie." *Proceedings of the Royal Anthropological Institute,* pp. 117-122.
Rivière, Georges-Henri. 1979. "Un rencontre avec Georges-Henri Rivière." *Le monde,* julio 8-9, p. 15.
Robbins, Bruce. 1986. *The Servant's Hand: English Fiction from Below*. Nueva York: Columbia University Press.
Rosaldo, Renato. 1980. *Ilongot Headhunting 1883-1974: A Study in Society and History*. Stanford: Stanford University Press.
Rosen, Lawrence. 1977. "The Anthropologist as Expert Witness." *American Anthropologist* 79:555-578.
Rouch, Jean. 1978a. "Ciné transe." *Film Quarterly* 2:2-11.
Rouch, Jean. 1978b. "Le renard fou et le maître pâle." En *Système des signes: Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen,* pp. 3-24. París: Presses Universitaires de France.
Rubin, William, comp. 1984. "Primitivism" en *Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. Nueva York: Museum of Modern Art.
Rupp-Eisenreich, Britta, comp. 1984. *Histoires de l'anthropologie*. París: Klincksieck Editions.

Sahlins, Marshall. 1985. *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press (Traducción española: *Islas de Historia,* Barcelona, Gedisa, 1989).
Said, Edward. 1966. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Said, Edward. 1975. *Beginnings: Intention and Method.* Nueva York: Basic Books.
Said, Edward. 1976. Interview. *Diacritics* 3:30-47.
Said, Edward. 1978a. *Orientalism*. Nueva York. Pantheon Books.
Said, Edward. 1978b. "The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions." *Critical Inquiry,* verano: 706-725.
Said, Edward. 1979. "Zionism from the Standpoint of its Victims." *Social Text* 1:7-58.
Said, Edward. 1986a. *After the Last Sky: Palestinian Lives.* Nueva York: Pantheon.
Said, Edward. 1986b. "On Palestinian Identity: A Conversation with Salman Rushdie." *New Left Review* 160:63-80.

Saisselin, Rémy. 1984. *The Bourgeois and the Bibelot.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
Sarevskaja, B.I. 1963. "La Méthode de l'ethnographie de Marcel Griaule et les questions de méthodologie dans l'ethnographie française contemporaine." *Cahiers d'études africaines* 4(16):590-602.
Schaeffner, André. 1929. "Les instruments de musique dans un musée d'ethnographie." *Documents* 1(5):248.
Schneider, David. 1968. *American Kinship: A Cultural Account.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
Schwab, Raymond. 1950. *La renaissance orientale.* París: Payot.
Seabrook, William. 1929. *L'ile magique.* París: Firmin-Didot.
Seabrook, William. 1931. *Les secrets de la jungle.* París: J.Haumont.
Segalen, Victor. 1907a. *Les immémoriaux.* París: Edition du Seuil.
Segalen, Victor. 1907b. "Dans un monde sonore." *Mercure de France* 16(8):648-668.
Segalen, Victor. 1912. *Stèles.* Peking (edición privada). Edición crítica. París: Plon, 1963. Trad. Nathaniel Tarn como *Stelae.* Londres: Unicorn Press, 1969. (Traducción española: *Estela.* Madrid, Alberto Corazón, 1974.)
Segalen, Victor. 1916. *Peintures.* París: Crès. Reimpresión. París: Gallimard, 1983.
Segalen, Victor. 1922. *René Leys.* París: Gallimard, 1971. (Traducción española: *René Leys.* Madrid, Alianza, 1978.)
Segalen, Victor. 1929. *Equipée: Voyage au pays du réel.* París: Gallimard, 1983. (Traducción española: *Viaje al país de lo real.* Barcelona, Olañeta, 1984.)
Segalen, Victor. 1975. *Briques et tuiles.* Montepellier: Editions Fata Morgana.
Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme.* Montepellier: Fata Morgana.
Segalen, Victor. 1979. *Thibet.* París: Mercure de France.
Segalen, Victor y Henry Manceron. 1985. *Trahison fidèle: Correspondance 1907-1918.* París: Editions du Seuil.
Shostak, Marjorie. 1981. *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Sieber, Roy. 1971. "The Aesthetics of Traditional African Art." En *Art and Aesthetics in Primitive Societies,* comp. Carol F. Jopling, pp. 127-145. Nueva York: Dutton.
Simmons, William. 1986. *Spirit of the New England Tribes: Indian History and Folklore, 1620-1984.* Hanover, N.H.: University Press of New England.
Slagle, Logan. 1986. Tribal Recognition and the Tolowa. Disertación ofrecida en la Conference on the Nature and Function of Minority Literature, University of Califonia, Berkeley, 25 de mayo.
Sontag, Susan. 1977. *On Photography.* Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux.
Soupault, Philippe. 1927. *Le nègre.* Reimpresión. París: Seghers, 1975.
Sperber, Dan. 1975. *Rethinking Symbolism.* Cambridge: Cambridge University Press (Traducción española: *El Simbolismo en General,* Barcelona, Anthropos, 1978).
Sperber, Dan. 1981. "L'interprétation en anthropologie." *L'Homme* 21(1):69-

92. Trad. en *On Anthropological Knowledge,* pp. 9-34. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
Spivak, Gayatri Chakravorty. 1987. En *Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* Nueva York: Methuen.
Steinbright, Jan, comp. 1986. *Alaskameut '86: An Exhibit of Contemporary Alaska Native Masks.* Fairbanks: Institute of Alaska Native Arts.
Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Stocking, George. 1968. "Arnold, Tylor and the Uses of Invention." En *Race, Culture and Evolution,* pp. 69-90. Nueva York: The Free Press.
Stocking, George. 1974. "Empathy and Antipathy in *Heart of Darkness.*" En *Readings in the History of Anthropology,* comp. Regna Darnell, pp. 85-98. Nueva York: Harper and Row.
Stocking, George. 1987. *Victorian Anthropology.* Nueva York: The Free Press.
Stocking, George, comp. 1983. *History of Anthropology.* Vol. 1, *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork,* esp. "The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski," pp. 70-119. Madison: University of Wisconsin Press.
Stott, William, 1973. *Documentary Expression and Thirties America.* Nueva York: Oxford University Press.
Sturtevant, William. 1969. "Does Anthropolgy Need Museums?" *Proceedings of the Biological Society of Washington* 82:619-650.
Sturtevant, William. 1973. "Museums as Anthropological Data Banks." En *Anthropology beyond the University,* comp. A.Redfield. *Proceedings of the Social Anthropological Society* 7:40-55.
Sturtevant, William. 1983. "Tribe and State in the Sixteenth and Twentieth Centuries." En *The Development of Political Organization in Native North America,* comp. Elizabeth Tooker, pp. 3-15. Washington: The American Ethnological Society.

Talbot, Steven. 1985. "Desecration and American Indian Religious Freedom." *Journal of Ethnic Studies* 12(4):1-18.
Taussig, Michael. 1980. *The Devil and Commodity Fetishism in South America.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing.* Chicago: University of Chicago Press.
Tedlock, Barbara. 1984. "The Beautiful and the Dangerous: Zuñi Ritual and Cosmology as an Aesthetic System." *Conjunctions* 6:246-265.
Tedlock, Barbara y Dennis Tedlock. 1985. "Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiche Maya." *Journal of Anthropological Research* 41(2):121-146.
Tedlock, Dennis. 1979. "The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology." *Journal of Anthropological Research* 35(4):387-400. Reimpresión. En D. Tedlock, *The Spoken Word and the Work of Interpretation,* pp. 321-338. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1983.
Thornton, Robert. 1983. "Narrative Ethnography in Africa, 1850-1920." *Man* 18:502-520.
Tibawi, A.L. 1963. "English Speaking Orientalists: A Critique of Their

Approach to Islam and to Arab Nationalism." *Muslim World* 53(3-4):185-204, 298-313.

Tiryakian, E.A. 1979. "L'école durkheimienne et la recherche de la société perdue: La sociologie naissante et son milieu culturel." *Cahiers internationaux de sociologie* 66:97-114.

Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. París: Editions du Seuil.

Trinh, T. Minh-ha. 1986. "Difference: 'A Special Third World Women Issue'." *Discourse* 8:11-37.

Tureen, Thomas. 1985. "Afterword." En Paul Brodeur, *Restitution*, pp. 143-148. Boston: Northeastern University Press.

Turnbull, Colin. 1962. *The Forest People*. Nueva York: Simon and Schuster.

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press (Traducción española: *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1980).

Turner, Victor. 1975. *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

Tyler, Stephen. 1981. "Words for Deeds and the Doctrine of the Secret World." En *Papers from the Parassession on Language and Behavior*, pp. 34-57. *Proceedings of the Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago University Press.

Vitart-Fardoulis, Anne. 1986. "L'objet interrogé: Ou comment faire parler une collection d'ethnographie." *Gradhiva* 1 (otoño):9-12.

Vogel, Susan. 1985. Introduction. En *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*, pp. 10-11. Nueva York: Harry Abrams.

Vogel, Susan y Francine N'Diaye, comps. 1985. *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*. Nueva York: Harry Abrams.

Volosinov, V.N. (¿M.Bajtín?). 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Nueva York: Seminar Press.

Wagner, Roy. 1980. *The Invention of Culture*. Reseña compilada. Chicago: University of Chicago Press.

Walker, James. 1917. *The Sun Dance and Other Ceremonies of The Oglala Division of the Teton Dakotas. Anthropological Papers*. Vol 16. Nueva York: American Museum of Natural History.

Walker, James. 1982a. *Lakota Belief and Ritual*, comp. Raymond de Mallie y Elaine Jahner. Lincoln: University of Nebraska Press.

Walker, James. 1982b. *Lakota Society*, comp. Raymond J. DeMallie. Lincoln: University of Nebraska Press.

Walker, James. 1983. *Lakota Myth*, comp. Elaine Jahner. Lincoln: University of Nebraska Press.

Watt, Ian. 1979. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press

Weatherhead, L.R. 1980. "What is an 'Indian Tribe'?-The Question of Tribal Existence." *American Indian Law Review* 8(1):1-48.

Webster, Steven. 1982. "Dialogue and Fiction in Ethnography." *Dialectical Anthropology* 7(2):91-114.

Weiner, Annette. 1976. *Women of Value, Men of Renown*. Austin: University of Texas Press.

Whisnant, David. 1983. *All That Is Native and Fine: The Politics of Culture in an American Region.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Willett, Frank, et al. 1976. "Authenticity in African Art." *African Arts* 9(3):6-74 (sección especial).
Williams, Elizabeth. 1985. "Art and Artifact at the Trocadéro." En *History of Anthropology.* Vol. 3, *Objects and Others,* comp. George Stocking, pp. 145-166. Madison: University of Wisconsin Press.
Williams, Raymond. 1966. *Culture and Society, 1780-1950.* Nueva York: Harper and Row.
Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City.* Nueva York: Oxford University Press.
Williams, Raymond. 1976. *Keywords.* Nueva York: Harper and Row.
Williams, William Carlos. 1923. *Spring & All.* París: Contact Publishing Company. Reimpresión. Nueva York: Frontier Press, 1970.
Williams, William Carlos. 1963. *Paterson.* Nueva York: New Directions.
Williams, William Carlos. 1967. *The Collected Later Poems.* Nueva York: New Directions.
Winner, Thomas. 1976. "The Semiotics of Cultural Texts." *Semiotica* 18(2):101-156.

Yannopoulos, T. y D. Martin. 1978. "De la question au dialogue: A propos des enquêtes en Afrique noire." *Cahiers d'études africaines* 71:421-442.

Fuentes

Estos son los títulos originales de las secciones de este libro que han sido publicadas con anterioridad. Se reimprimen aquí con permiso de los editores. Todos han sido editados, y las revisiones importantes se indican.

Capítulo 1. "On Ethnographic Authority." *Representations* 1(1983):118-146.
Capítulo 2. "Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation." En *History of Anthropology.* Vol 1, *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*, comp. George Stocking, pp. 121-156. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
Capítulo 3. "On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski." En *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought,* comp. Thomas C. Heller, Morton Sosna y David Wellbery, pp. 140-162. Stanford: Stanford University Press, 1985.
Capítulo 4. "On Ethnographic Surrealism." *Comparative Studies in Society and History* 23(1981):539-564. Revisado.
Capítulo 5. "Encounters with the Exotic." *Times Literary Supplement,* 22 de junio de 1984, pp. 683-684. Revisado.
Capítulo 6. "Interrupting the Whole." *Conjunctions* 6(1984):282-296. Revisado.
Capítulo 7. "A Politics of Neologism." *Hambone* 4(1984):193-198.
Capítulo 8. "The Jardin des Plantes (Postcards)." *Sulfur: A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art* 12(1985):153-156.
Capítulo 9. "Histories of the Tribal and the Modern." *Art in America* (abril de 1985):164-177.
Capítulo 10. Secciones 1 y 2. "Objects and Selves: An Afterword." En *History of Anthropology.* Vol 3, *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture,* comp. George Stocking, pp. 236-247. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. Revisado.
Capítulo 11. Reseña. "Edward Said, *Orientalism.*" *History and Theory* 19(1980):204-223.





James Clifford
Dilemas de la cultura

El planteamiento pionero de James Clifford, uno de los teóricos más [illegible] del llamado antropología posmoderna, ha revolucionado el tradicional reparto de papeles y la lógica de la relación entre sujeto y objeto de la investigación antropológica y etnográfica. Los ensayos del presente volumen muestran en qué medida las concepciones y prácticas culturales de Occidente son efecto de su encuentro con otras culturas, desafiando su autoridad [illegible] futura identidad.

Con [illegible] propuesta de una «antropología de la antropología», el autor descubre un dilema que no [illegible] exclusivo de los investigadores antropó[illegible] sino que [illegible] inherente [illegible] toda nuestra cultura. Vivimos en un mundo [illegible] el que [illegible] superponen de [illegible] manera diferente tradiciones, prácticas [illegible] sistemas de [illegible]ficación, que [illegible] no se puede hablar de un punto de vista [illegible] un co[illegible] idéntico [illegible] tampoco de un objeto de estudio «auténtico» en el sentido c[illegible] Sólo [illegible] puede [illegible]

El original análisis de Clifford muestra, por un lado, los profundos dilemas de la lucha de identidad de los indios norteamericanos tal como se reflejan en sus declaraciones en documentos judiciales. Por otro lado lo[illegible] que [illegible] percibía [illegible] una nueva luz la literatura de viajes, las artes primitivistas, [illegible] ficciones coloniales de la etnografía, las relaciones de poder [illegible] diálogo [illegible] trabajo de campo y las luchas cotidianas de [illegible] identidad. [illegible] autores como Michel Leiris, Victor Segalen, Joseph Conrad [illegible] Bronislaw Malinowski, el autor descubre cómo se ha ido reorganizando la mirada hacia otras culturas a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

James Clifford [illegible] profesor de Historia de la conciencia [illegible] la Universidad de Santa Cruz, California [illegible] una de las figuras más influyentes del pensamiento cultural norteamericano. Editorial Gedisa ha publicado también [illegible] obra *[illegible]* [illegible] volumen colectivo *[illegible]*



ISBN 84-7432-554-4
302399